

X MOSTRA INTERNAZIONALE DEL FILM DI FANTASCIENZA E DEL FANTASTICO

FANTASY
X
FESTIVAL



FANTASIA

FESTIVAL

**COMUNE DI ROMA
ASSESSORATO ALLA
CULTURA**

con il patrocinio del
MINISTERO TURISMO E SPETTACOLO

DIECI ANNI FANTASTICI



di Adriano Pintaldi e
Alberto Ravaglioli

Decimo compleanno per il Fantafestival, diventato ormai oltre che la manifestazione italiana più importante del cinema fantastico anche il punto di riferimento per tutti gli appassionati di questo genere.

Un appuntamento, quello promosso dal Comune di Roma, Assessorato alla Cultura, che negli anni ha registrato un sempre maggior successo e interesse da parte di critica e pubblico; dieci anni che hanno coinciso con l'affermazione sempre più vincente di questo genere cinematografico.

Dal primo film di Méliès, «Sogno di un astronomo», dal 1898 ad oggi, un intero universo letterario e cinematografico ha coinvolto in tutto il mondo i sogni e gli incubi di milioni di persone.

L'edizione di quest'anno, come sempre ottimamente curata dagli organizzatori e dai nostri esperti, sicuramente appagherà la curiosità e i gusti di tutti gli spettatori.

La «X Mostra Internazionale del Film di Fantascienza e del Fantastico», com'è tradizione, si dividerà nella sezione «Anteprime», suddivisa in «Competitiva» e «Informativa», e nella sezione «Retrospectiva», per la quale saranno in scena le mitiche produzioni di una delle major statunitensi: la Warner Bros.

Oltre alle produzioni internazionali, tra le quali è stato dato spazio anche a cinematografie minori (Giappone, URSS, Danimarca, Ungheria e Polonia), si proietteranno le opere dei maggiori registi italiani.

Il pipistrello di celluloidi, anche quest'anno, siamo sicuri, volerà con maestria tra i capitelli della città immortale, inaugurando il decennio che prelude a quella che un gran numero di film fantastici ha sempre identificato come la frontiera dell'impossibile.

On. Paolo Battistruzzi
Assessore alla Cultura
del Comune di Roma

FANTAFESTIVAL AL '90

promosso da
COMUNE DI ROMA
ASSESSORATO ALLA CULTURA

con il patrocinio di
MINISTERO DEL TURISMO
E SPETTACOLO
AGIS
ANICA

Direttori
Adriano Pintaldi
&
Alberto Ravaglioli

Comitato d'onore
Giulio Andreotti
Carlo Maria Badini
Paolo Battistuzzi
Franco Carraro
Carmine Cianfarani
Giampaolo Cresci
Mario Pesucci
Carlo Tognoli

La Giuria

Presidente
Marie Helene Méliès

Vittorio Giacci
John Philip Law
Kim Newman
Piero Tortolina

Assessorato alla Cultura
del Comune di Roma
Assessore: **Paolo Battistuzzi**

Dirigente Superiore:
Carlo Melappioni

Primo Dirigente:
Alberto Maria Arzilli

Ufficio Spettacolo
Settore cinema
Elisabetta Bruscolini
Mara Mariotti

Hanno collaborato
Mario Ghirelli, Rosalba Ierace,
Stefania La Sala

Si ringrazia:
la Segreteria dell'Assessore
il Gabinetto del Sindaco
Elisabetta Sangiorgi

Ufficio Estero
Resi Bruletti

Ufficio Stampa
Cristiana Caimmi

Ufficio Ospitalità
Loes C. Kamsteeg
Raffaella Offidani

Segretaria della Giuria
Ofelia Patti

Coordinamento
Organizzativo
Tony Vagnarelli

Immagine e Pubblicità
C.P.A./Maria Teresa Pizzetti

Segreteria
Daniela Carosi
Vincenza Testa
Mario Zignani

Direzione permanente
Via Boncompagni, 61
00187 ROMA
tel. 461814 - 485750
Via Palestro, 78
00185 ROMA
tel. 4453223 fax 4941198

Rappresentanza a Parigi
Jean Rollin
Lionel Walman

Rappresentanza a Londra
Dennis Davidson Ass.

Rappresentanza a New York
I.M.C. Stefano Ripamonti

Rappresentanza a Los Angeles
Dennis Davidson Ass.

Vettore ufficiale
C.I.T. Holding

Il convegno

**"MARIO E LAMBERTO BAVA:
LA MASCHERA DEGLI
AUTORI"**

è curato da Antonello Sarno

La mostra

**"NUOVI ILLUSTRATORI
PER URANIA"**

è curata da Marzio Tosello

La rassegna video

è curata da Luigi Filippi

La retrospettiva

dedicata alla WARNER BROS
è stata realizzata in collaborazione
con l'Officina Filmclub

Le scenografie

sono state realizzate da
Roberto Mestroni
e Fabrizio Capponi

Dimostrazioni di

"Special Make Up"

a cura di Mestroni-Capponi
il collaborazione con
Kryolan Italia

La Sigla Fantafestival

è stata realizzata da
Francesco Abbondati
Armando Valcuada

Lo Spot Fantafestival '90

è stato curato da Adriano Pintaldi
realizzazione R.V.R
computer grafica
Alessandro Branco,
Alighiero Giuseppetti
musiche di Angelo Talocci
montaggio Massimo Egitto

Catalogo a cura

di Alberto Ravaglioli

Testi di

Alberto M. Castagna
Alberto Farina
Luigi Filippi
Franco Foco
Fabio Giovannini
Massimo Monteleone
Antonello Sarno
Renato Venturelli

Immagine

FANTAFESTIVAL '90

C.P.A.

art director

Maria Teresa Pizzetti

grafica

Mary Toscano

Stampa

ESSETRE

Installazioni elettroniche

Gaetano Martino
Itaipubbliservizi

Allestimenti a cura

di Stefano Del Grande
Italo Perna

Traduzioni simultanee

Marina Martinetti
Ennia Cucchiarelli
Valeria Guglielmi

Apparecchiature

per simultanea
Rosebud A.C.

Servizio fotografici

Alberto Martinangeli
Vito Paolo Quinto
Nuova DIAL

Riprese televisive

Flash Cinema TV
Itaipubbliservizi
R.V.R.

Progettazione luci e

impianti elettrici
Gianluigi Manini
Massimiliano Di Vincenzo

Impianti audio

SHOWTEK

Trasporti copie e

servizi doganali
Alberto Ferri spa

DIECI ANNI FANTASTICI









Peter Cushing, Vincent Price, Christopher Lee e Jonh Carradine, quattro "mostri sacri" del cinema fantastico e quattro grandi amici del Fantafestival.

Il pubblico è un elemento fondamentale del
successo del Festival
Nella foto, Vincent Price firma un
autografo ad un inusuale fan.





Alberto Ravaglioli con Daniele Formica,
Christopher Lee e Caroline Munro, alla
Premiazione della seconda edizione, nel 1982.







Lloyd Kaufman, "patron" della TROMA, è
premiato da Adriano Pintaldi

Roger Corman, ospite del Fantafestival nel
1984, fotografato davanti ai pannelli della
mostra dedicata a Moeblus





Adriano Pintaldi insieme a Fippo Baudo ed
a Klaus Kinski a "Domenica in" (1985)



Donatella Rettore, madrina dell'ottavo
Fantafestival (1988)



Alcuni ospiti della sesta edizione (1986)
a sinistra, il regista Val Guest con la moglie.
A destra, Miguel Bosé con l'attrice
Alexandra Stewart





Adriano Pintaldi presenta il regista Richard
Lester ed il produttore Michael Carreras
(Hammer) al presidente dell'AGIS,
Franco Bruno



Rutger Hauer con Roberto Bessi, direttore generale degli Empire Studios.



A sinistra l'attore Erland Josephson riceve una targa per Ingmar Bergman, al cinema fantastico del quale è stata dedicata, nel 1987, una rassegna di grande successo
A destra il regista Bruno Bozzetto, autore di famosi film d'animazione di genere fantastico, membro della giuria nel 1988





Malcolm McDowell,
ospite d'onore nel 1988,
durante la premiazione
insieme a Sidney Rome,
madrina della serata



Dario Argento, da sempre amico e "fan" del Fantafestival.



A sinistra: Manuel De Sica insieme alla madre, Maria Mercader, ed a John Carradine, durante la memorabile serata in onore del grande attore, nell'ottobre del 1983
A destra: Alejandro Jodorowsky, un grande regista cileno, insieme al figlio Axel, protagonista del suo film "Santa Sangre", al Fantafestival del 1989







A sinistra: Eri Fugatzu, protagonista del film giapponese "Kiss to Moonlight", premio quale miglior attrice nel 1989.
A destra: Adriano Pintaldi insieme a Yoichi Komatzusawa, direttore del Festival del Cinema Fantastico di Tokyo, ed al regista Ryu Kaneda.

Alberto Ravaglioli e Adriano Pintaldi
insieme all'astronauta Buzz Aldrin, primo
uomo sulla Luna, ospite del Fantafestival
nel 1989, in occasione del ventennale
dell'impresa spaziale





I FANTASTICI
WARNER BROS



di Renato Venturelli



The Warner Brothers West Coast Studio in the early 1920s and (inset) its main entrance

I FANTASTICI WARNER BROS

di Renato Venturelli

Tra le «majors» hollywoodiane, la Warner Bros è forse la compagnia più cara agli appassionati di cinema. La sua immagine è legata soprattutto alla forza espressiva dei suoi melodrammi sociali anni '30, al bianco e nero drammatico e contrastato della sua fotografia, ai gangster-film o ai musical di Busby Berkeley, ad una tradizione di star che va da Edward G. Robinson, Paul Muni o James Cagney fino all'Humphrey Bogart degli anni '40, passando attraverso i film avventurosi di Errol Flynn targati Curtiz o Walsh, o i personaggi femminili indomiti e ribelli di Bette Davis. Era la fabbrica dei sogni meno legata ad immagini d'evasione rilassate ed ecumeniche, insomma. La più risentita ed energica, sia per quanto riguarda l'aspetto puramente visivo che per i temi, le star ed i registi.

Anche la sua presenza nel settore fantastico risente di questo taglio generale. Per tutti gli anni '30 e '40 non troviamo soggetti fiabeschi o fantasie nel regno del meraviglioso, sogni colorati come alla Paramount o alla Metro-Goldwyn-Mayer, bensì immagini dure e taglienti, là dove il thriller sconfina nell'horror, ed i registi fanno ricorso a giochi di luce ed ombre ereditati dall'espressionismo. È il caso di *La maschera di cera*, *L'ombra che cammina*, fino al B-movie *Il mistero delle cinque dita* diretto da Robert Florey, ultimo bagliore di un crepuscolo del film gotico ormai travolto dalle nuove mode. Solo più tardi, negli anni '50, quando i prodotti delle varie case tenderanno ad una maggiore uniformità, la produzione Warner diventerà meno peculiare, inserendosi nella fantascienza con un film-capostipite come *Assalto alla terra*, e con le varie collaborazioni con Ray Harryhausen, Willis O'Brien, Irwin Allen.

È peraltro curioso notare, cifre alla mano, come proprio il periodo più tipico della Warner, quello cui è legato il suo mito cinéfilo, sia in realtà di gran lunga il meno significativo dal punto di vista della storia economica della compagnia. Fondata dai quattro fratelli Harry (1881-1958), Albert (1884-1967), Jack (1892-1981) e Sam (1888-1927) a partire dalla gestione di alcuni cinema tra il 1905 e 1907, la Warner si era sviluppata prima nel settore della distribuzione e poi (nel corso degli anni Dieci) anche nella produzione, rag-

giungendo una dimensione da autentica «major» solo alla fine degli anni Venti, dopo l'assorbimento della Vitagraph e della First National, e soprattutto dopo il grande colpo del sonoro e di *The Jazz Singer*, che l'avevano posta all'avanguardia anche rispetto a compagnie molto più potenti ed attrezzate.

Per molto tempo, la Warner fu però costretta a rimanere entro un ambito produttivo più modesto rispetto a Metro-Goldwyn-Mayer o Paramount: i suoi budget erano i più bassi delle Big Five, e la politica era quella di produrre film a costi limitati, in modo molto standardizzato, con piccoli margini di guadagno ma anche senza grossi rischi. Qualcuno ha osservato anche che i suoi film erano quelli realizzati in modo più industriale, da vera e propria catena di montaggio in cui avevano grande importanza i set di Anton Grot, le musiche di Erich Korngold o Max Steiner, la fotografia di Tony Gaudio e i vari apporti tecnici, sempre però all'interno di un prodotto che tendeva ad essere costante: lo stesso Busby Berkeley, a esempio, contava soprattutto come coreografo dei celebri numeri nei suoi musicals, ma dovette passare alla Mgm per poter essere autore in senso pieno dei suoi film. I suoi registi si chiamavano Michael Curtiz, Raoul Walsh, William Wellman, Howard Hawks, Lloyd Bacon, Mervyn LeRoy, William Keighley, John Huston e così via: alcuni erano autentici giganti di Hollywood, ma bisogna considerare che non tutti, una volta privati della factory-Warner, riuscirono in seguito a confermare quanto di buono avevano messo in mostra.

Per tutti gli anni Trenta, e per buona parte del decennio successivo, la Warner fu sempre la quarta «major» quanto a utili, ben distante da Mgm, Paramount e 20th Century Fox, dopo aver subito un passivo piuttosto consistente nel 1931-34, anni che peraltro erano stati bui per tutta Hollywood a causa della Depressione. Ben pochi furono anche i suoi attori che apparvero nelle graduatorie delle «money-makers star»: James Cagney, Bette Davis, Humphrey Bogart, più qualche apparizione di Errol Flynn, Joe Brown e Dick Powell. L'esplosione economica della Warner avvenne invece nel dopoguerra, soprattutto intorno al 1950, quando riuscì anche a strappare la prima posizione per tre anni consecutivi. Ma la dissoluzione dello studio-system era ormai alle porte: tra il 1951 e il 1956 i fratelli Harry e Albert si ritirarono dalla compagnia, che iniziò una crescente politica di accordi con società indipendenti per la fornitura di film, per poi chiudere definitivamente un'epoca (1967) con il passaggio alla canadese Seven Arts.



Jack Warner



Sam Warner

L'HORROR
«FIRST NATIONAL»
DI BENJAMIN
CHRISTENSEN

Per cominciare, un po' di preistoria: e cioè le commedie dell'orrore dirette dal danese Benjamin Christensen sul finire degli anni '20 alla First National, quando la compagnia iniziava ad essere controllata dalla Warner Bros. Christensen (1879-1959) è un nome ben noto agli appassionati del cinema fantastico, soprattutto per aver diretto in Svezia *Haxen - La stregoneria attraverso i secoli* (1922), ma poi anche per la fama guadagnatasi a Hollywood come regista del terrore e del soprannaturale, con una celebrità internazionale che molti giudicarono ai livelli di specialisti come Browning o Feuillade. La sua abilità tecnica gli permetteva infatti di creare nello spettatore effetti di suspense e di paura anche in contesti non completamente drammatici, ma oscillanti tra ironia e tensione. Un recensore americano degli anni '20 scrisse tra l'altro che le reazioni del pubblico ai suoi film era caratterizzata da momenti di assoluto ed impaurito silenzio, alternati ad altri di grande ed allegra rumorosità.

Già la sua produzione danese degli anni Dieci era basata su thriller di forte effetto, poi *Hazen* gli aprì le porte della celebrità internazionale, con la sua carrellata semi-documentaristica di orrori medievali legati alla caccia alle streghe e al fanatismo religioso. Passato a lavorare in Germania e quindi (1925) a Hollywood, realizzò *Il circolo del diavolo* (1926) e diresse poi Lon Chaney in una delle sue più lugubri interpretazioni (*Mockery*, 1927). Qui ci interessa però per tre film firmati durante il periodo in cui la First National stava passando sotto il controllo della Warner, e cioè a partire dal 1928.

La casa degli spiriti (*The Haunted House*, 1928) è basata su un soggetto classico: quello della caccia all'eredità da parte di un gruppo di avidi eredi, che si intreccia con l'ambientazione in una casa stregata. Quattro eredi sono infatti convocati presso un miliardario moribondo, che consegna loro una lettera, da aprirsi solo dopo la sua morte. Loro la aprono subito, e scoprono che una casa stregata contiene le enormi ricchezze del morente: recatisi immediatamente sul posto, trascorrono una notte da incubo, tra misteriosi episodi soprannaturali e personaggi eccentrici (un dottore pazzo e una sonnambula, più un custode ed un'infermiera). Tutto si rileverà però un trucco del falso moribondo, che voleva verificare il comportamento degli eredi.

Come quasi sempre avveniva negli anni Dieci e Venti, in cui le case «possedute» erano particolarmente in voga sia a teatro che al cinema, lo spunto orrorifico viene utilizzato in chiave non fantastica, ma come situazione da commedia, spesso (come qui) a sfondo morale. Un clima analogo, tra paura e comicità, troveremo così an-

che in *La casa del terrore* (*The House of Horror*, 1929), dove una ragazza ed il suo fratellastro vengono convocati da un enigmatico zio Abner nella casa inquietante dove l'uomo vive assieme a strani personaggi; c'è di mezzo una torva caccia al tesoro, per via di un diamante smarrito.

Ma il capolavoro riconosciuto di Christensen in questo periodo americano alla First National è *Sette passi verso Satana* (*Seven Footprints to Satan*, 1929), ancora basato sui soliti meccanismi dell'orrore visti con occhio sarcastico ed ironico: un oggetto prezioso da trovare, ed una minacciosa villa solitaria in cui i protagonisti si ritrovano al centro di un'atmosfera da incubo. Protagonisti che sono qui un giovane e bizzarro collezionista, e la sua fidanzata. Mentre cercano di denunciare alla polizia la scomparsa di un diamante, finiscono nell'abitazione di uno straniero che si fa chiamare Satana, e minaccia di sottoporre a torture la donna pur di mettere le mani sulla pietra preziosa.

Dopo questo successo, però, Christensen preferì tornare in Europa, anziché proseguire una carriera ormai brillante: tra le ipotesi fatte, ha molto credito quella per cui il regista non si sentiva sufficientemente padrone della lingua inglese per affrontare il passaggio dal cinema muto a quello parlato. Da notare che in tutte e tre le commedie horror dirette da Christensen in questo periodo per la First National, una delle protagoniste è Thelma Todd, l'attrice brillante che conobbe un momento di particolare notorietà proprio tra gli anni '20 e i '30, lavorò con Buster Keaton, Laurel e Hardy, i fratelli Marx ed altri comici di primissimo piano, morendo poi in circostanze misteriose (asfissata nel suo garage: incidente, suicidio o omicidio?) ad appena trent'anni, nel 1935.



Harry Warner



Albert Warner

JOHN
BARRYMORE,
THE MAD
GENIUS

Uno dei primi classici sonori della Warner fu invece *Svengali* (1931), ricordata da tutti come una delle più grandi interpretazioni di John Barrymore sullo schermo. John (1882-1942) era il minore dei «favolosi Barrymore», ultimi rampolli di una delle gloriose famiglie teatrali americane: e, rispetto a Lionel e ad Ethel, era anche quello che con maggiore continuità e successo personale si era dedicato al cinema. Il suo ruolo più popolare rimaneva quello di eroe romantico, e talvolta avventuroso, ma nel corso degli anni Venti aveva accentuato al cinema il suo gusto per ruoli demoniaci. Dopo un memorabile Jekyll (Paramount, 1920), ed un satanico Ahab (*The Sea Beast*, 1925), affrontò così anche sullo schermo il personaggio di Svengali che già aveva portato sui palcoscenici nel corso degli anni Dieci.

Il testo si rifaceva ad un romanzo di George Du Maurier (*Trilby*, 1894), da cui nel '95 era stata tratta una pièce teatrale di grande successo, già più volte trasposta sullo schermo. Il personaggio centrale è quello di un grande ipnotista, che tiene sotto il suo potere una giovane cantante: anche il tema dell'ipnotismo, come le «case stregate», era uno dei più diffusi nel teatro e nel cinema degli anni '20.

Per l'occasione, la Warner decise tra l'altro di puntare decisamente l'attenzione proprio sul personaggio interpretato dalla sua star, e ribattezzò la storia *Svengali*, anziché *Trilby*. Ed il film era ovviamente tutto in suo onore. Marian Marsh, l'attrice diciassettenne scelta dallo studio come costar nella parte di Trilby, venne addirittura inviata nella villa dell'attore (celebre come «The Great Profile») per essere sottoposta al suo placet personale, secondo un rituale davvero divistico. La giovanissima partner, al suo primo ruolo importante, ricorda di essersi recata tremante nella sontuosa «Bella Vista», fra torri piscine gigantesche, cascate, fontane, animali esotici: «Quando incontrai per la prima volta John Barrymore, era malato nella sua casa, sopra Tower Road. Si trovava nel suo grande letto immenso, nella sua grande stanza immensa. Iniziai a camminare verso di lui, e lui disse "Umm, ummm, very good". Gli mostra il mio profilo. "I profili sono molto famosi nella famiglia Barrymore" disse, e acconsentì a provare con me». Anche i compensi erano in proporzione: centocinquantomila dollari più il 10% degli incassi per Barrymore, trecento dollari alla settimana per la sua partner.

Le recensioni d'epoca, elogiando il film, sottolineano quasi esclusivamente due aspetti: l'interpretazione di Barrymore, ed il lavoro

del regista Archie Mayo, attento a fornire il clima inquietante della vicenda, mediante inquadrature insolite e giochi di ombre, lasciando una discreta libertà agli attori. Secondo una recensione, «il film può forse perdere qualcosa del fascino romantico del racconto, ma lo compensa con la prova potente e ricca di talento di Barrymore, ed anche con il sapiente uso della macchina da presa da parte di Archie Mayo. Dove è stato possibile, gli autori hanno inserito alcuni momenti brillanti, ma il film è per lo più incentrato sui poteri ipnotici di Svengali nei confronti della ragazza dai piedi perfetti e dai grandi occhi blu. Ed in queste sequenze la performance di Barrymore sorpassa qualsiasi cosa abbia finora fatto per lo schermo, compresa la magistrale recitazione di «Dr. Jekyll e Mr. Hyde» o «Beau Brummel». Ad aiutarlo in modo non trascurabile c'è la notevole magia fotografica, per cui nelle scene in cui ipnotizza Trilby i suoi occhi sembrano perdere l'iride e diventano di un bianco luminoso». Tra le scene più citate: quella iniziale, in cui il ruvido Svengali viene costretto a fare un bagno, con barba e vestiti; quella dello spettacolo parigino di Trilby; e quella in cui l'orologio suona mezzanotte, Svengali inizia ad esercitare il suo potere su Trilby, e la macchina da presa «carrella lentamente all'indietro da Svengali, fuori dalla finestra, finché la sua figura diviene piccolissima in lontananza — ma la macchina continua, apparentemente sui tetti, finché arriva nel luogo dove Trilby vive, entrando nella sua camera, e dando così un effetto straordinario del potere di Svengali sulla ragazza. Barrymore, che nelle scene di ipnosi faceva uso delle prime lenti a contatto, fu grandissimo, e John Carradine ricordava Svengali come «il suo ruolo più importante».

Nello stesso 1931, a pochi mesi di distanza, la Warner decise di dare un séguito a quello straordinario successo di pubblico e di critica, mettendo in cantiere *The Mad Genius (Il diavolo sciancato, 1931)* che riprende in pratica lo stesso soggetto e lo stesso tipo di personaggio. Barrymore è qui un impresario zoppo, che riversa la sua ossessione per la perduta agilità su un allievo che intende lanciare alla grande nel mondo della danza. Ma il giovane pupillo, proprio quando si trova alla vigilia della definitiva consacrazione, si innamora di una ragazza, provocando così l'irata reazione del suo maestro. Nel tentativo di separare i due giovani, Barrymore (il cui personaggio si chiama qui Tsarakov) affonda così in quella dimensione demoniaca che peraltro era già evidente fin dalle prime scene.

Il film ha elementi fantastici che riguardano più l'atmosfera che non l'intreccio in senso stretto (in un dialogo, Tsarakov fa tuttavia

esplicito riferimento al Golem e a Frankenstein, anche se il clima del film resta vicino soprattutto a *Svengali*). È però considerato in modo molto diseguale. Una recensione d'epoca, ad esempio, lodava la regia di Curtiz ma lamentava il fatto che non fosse riuscito a trasformare i dialoghi, rimanendo legato alla loro sciattezza; e diceva in pratica che il film vale solo quando è in scena il grande Barrymore. Altri studiosi, invece, sottolineano oggi i pregi stilistici del film, molto legato ai modelli espressionistici tedeschi ancora ben vivi nella memoria del regista Michael Curtiz, ritenendola una delle sue opere più personali dell'iniziale periodo americano, prima che il suo stile si evolvesse dall'iniziale «germanismo» in direzione più hollywoodianamente romanzesca. Non bisogna comunque dimenticare che quello del «creatore» che pretende di possedere un altro individuo era un tema alla moda mediato proprio dall'espressionismo tedesco. Tra gli interpreti, figura anche Boris Karloff nella parte del padre (cattivo) del giovane ballerino, mentre la ragazza è ancora Mae Marsh, di cui la critica lamentava però la voce inadatta.



Il regista di *The Mad Genius* era comunque un altro grande nome della Warner. Anzi, fu forse il suo regista per eccellenza: Michael Curtiz, alias Mikhaly Kertesz, autore nella sua carriera di quasi novanta film per la compagnia, e protagonista di memorabili scontri sul set con Errol Flynn e innumerevoli altri attori. Da alcuni anni, si sta finalmente valutando appieno la grande maestria di questo regista, per molto tempo confinato fra i directors di indubbio talento ma di fragile personalità artistica: e tutto, naturalmente, per la sua abitudine di lavorare su soggetti o sceneggiature non sempre di alta qualità, privilegiando la messinscena puramente cinematografica sugli aspetti tematici o letterari.

Nato a Vienna nel giorno di Natale del 1888 (ma il suo carattere non era propriamente natalizio...), Mikhaly Kertesz era cresciuto in Ungheria. Lì aveva esordito sul palcoscenico a soli undici anni, come comparsa in un'opera lirica interpretata dalla madre cantante; lì aveva studiato all'Università, ed aveva lavorato come attore e regista teatrale. Nel 1912 diresse il suo primo film, tenendo a battesimo l'industria cinematografica ungherese; poi compì un viaggio di studio nella più avanzata Danimarca (la famosa Nordisk), e lavorò intensamente negli anni Dieci. Nel 1919 si spostò quindi a Vienna, in seguito al governo di Bela Kun, e nel 1924 fu scoperto da Jack Warner, venuto in Europa a caccia di talenti. Venne ingaggiato per realizzare un kolossal (*The Noah's Ark*), e per capire quale fosse il suo temperamento, basti un solo esempio: si aspettava in America accoglienza tanto trionfale, che appena giunto a New York scambiò le feste del 4 luglio come una celebrazione in suo onore.

Alla Warner dovette invece fare un po' di gavetta, ma mise subito in mostra le sue doti: rapidità nell'adattarsi al nuovo mondo, velocità e precisione di lavoro, capacità di mettersi al servizio di qualsiasi tipo di storia, ma anche di impuntarsi per ottenere a qualsiasi costo quel prodotto di qualità che si proponeva. Per questo riuscì a distinguersi in tutti i generi, dall'avventura al western, dalla suspense alla commedia, dalla detective story al musical, dal melodramma al kolossal, pur primeggiando soprattutto nei generi che richiedevano azione. Per questo, però, divenne famoso anche come implacabile tiranno sul set. Sarebbe stato capace di lavorare incessantemente, giorno e notte, senza conoscere sosta. Già in *Noah's Ark* volle tanto realismo da provocare la morte di una comparsa; e non si contano i racconti allucinati sulla morte reale di animali e comprimari durante la lavorazione dei suoi film. Il suo più grande nemico fu Errol Flynn, che pure lui stesso aveva scoperto e lan-

CAPITAN
HORROR:
MICHAEL
CURTIZ

ciato con *Capitan Blood* (e poi *La carica dei 600*, *La leggenda di Robin Hood*, *Lo sparviero dei mari* ecc.): l'accusa era di cercare gli effetti realistici con tanta crudeltà, da disprezzare il fatto che qualcuno stesse rischiando la pelle. «Non c'era cosa che lo entusiasmasse quanto un autentico spargimento di sangue», ricorda Errol Flynn nella propria autobiografia. E dopo anni di sofferenza, ottenne dallo studio di poter lavorare con Raoul Walsh anziché con il «pazzo» Curtiz.

Dopo *The Mad Genius*, Michael Curtiz (aveva preso questo nome nel 1926) diresse per la Warner tre horror, tutti negli anni Trenta. Il primo è *Doctor X* (1932), in cui la polizia, indagando su una serie di omicidi, risale fino al laboratorio del dottor Xavier, interpretato da Lionel Atwill. Quest'ultimo ottiene una piccola dilazione, e cerca così di scoprire lui stesso il colpevole tra i suoi assistenti: mette così in scena una ricostruzione dei delitti, pensando di identificare l'assassino con un suo strumento «della verità». L'esperimento, però, non funziona, e si verifica anzi un altro omicidio. Il fatto è che il vero colpevole non era stato nemmeno inserito nella lista dei sospetti in quanto privo di una mano, e quindi impossibilitato a strangolare le sue vittime; mentre si scopre che ha creato una mano arti-



**LIONEL ATWILL
IN «DOCTOR X» (1932)
CON W. ROBERTSON
E R. WARWICK**

ficiale con carne sintetica. Il film è considerato uno dei più strani horror delle origini, perché unisce ad una grande forza suggestiva e ad una quantità impressionante di menomazioni fisiche (una vera ossessione), una serie di elementi comici che spezzano la tensione, me rendono anche ai nostri occhi l'insieme un po' sconcertante. Secondo Christian Viviani, è comunque «un film delirante... di una forza onirica rara».

L'anno dopo, lo stesso Curtiz dirigerà l'ottimo *La maschera di cera* (1933), un esperimento pienamente riuscito di uso del colore (un Technicolor con dominanti blu e verdi) affidato alle sue mani proprio per la sua grande competenza tecnica. La storia è simile a quella che verrà poi ripresa nel «remake» di vent'anni dopo. Uno scultore ha allestito un proprio Museo delle cere, con statue che riproducono personaggi celebri. Ma il socio provoca un incendio doloso per riscuotere il premio di assicurazione e rifarsi così dei magri affari, facendo piombare lo scultore nella disperazione. Salvatosi per miracolo, con gravi ustioni al volto e alle mani, l'artista va a lavorare in America, utilizzando però un nuovo metodo: per raggiungere un maggior realismo, ricopre di cera fusa dei cadaveri trafugati di nascosto. Non contento, in un crescendo di follia, pensa di raggiungere effetti ancora più suggestivi utilizzando direttamente persone vive, e cerca di sottoporre al trattamento di cera la fidanzata di un suo collaboratore; ma la polizia, che si era messa alla ricerca dei cadaveri scomparsi, lo ferma in extremis, facendolo precipitare nella cera in fusione.

Il ruolo del protagonista è anche qui interpretato da Lionel Atwill (1885-1946), un attore di origine inglese ben noto agli appassionati di horror: lo ricordiamo anche in *Il vampiro* (1932), dove è un medico folle che dissangua le sue vittime per procurarsi il sangue necessario agli esperimenti; e poi in *Murders of the Zoo* (1933), *I vampiri di Praga* (1935), *Il figlio di Frankenstein* (1939), *Frankenstein contro l'uomo lupo* (1942), *La casa degli orrori* (1945) e così via, con ruoli per la verità sempre meno centrali. Al suo fianco c'è anche qui Fay Wray, già co-protagonista di *Doctor X*: sarà ancora al suo fianco nel *Vampiro*, ma tutti sanno che diventerà famosa per il ruolo sostenuto in *King Kong* l'anno successivo.

Rispetto a *Doctor X*, Michael Curtiz riduce al minimo l'elemento ironico (nel piacere sensuale con cui lo scultore folle compie il suo lavoro su cadaveri o figure viventi), mentre lavora soprattutto sulle suggestioni inquietanti che derivano dall'uso sapiente delle ombre, delle strade buie, delle luci deboli e dei contrasti luminosi: per



SOPRA: LIONEL ATWILL IN
«MYSTERY OF THE WAX
MUSEUM» (1932).
A DESTRA, UNA SCENA
DEL FILM



questo qualcuno ha ricondotto lo stile della *Maschera di cera* alle esperienze europee o alle commedie orrorifiche di Benjamin Christensen di cui abbiamo parlato prima, mentre altri considerano questo film come un'anticipazione dell'«orrore suggerito» di Val Lewton.

L'ultimo horror di Curtiz è di qualche anno più tardi: *L'ombra che cammina* (*The Walking Dead*, 1936), realizzato dopo una serie di polizieschi in cui spicca *Il pugnale cinese* (della serie Philo Vance). Il protagonista è qui Boris Karloff, nella parte di un musicista innocente che viene condannato per omicidio. Scagionato da due testimoni quando la prima scarica della sedia elettrica è già stata comminata, viene riportato in vita da uno scienziato, ma acquista il particolare intuito di riconoscere i veri colpevoli che lo hanno fatto condannare. Animato da un istintivo spirito di vendetta, li elimina uno dopo l'altro, affrontando infine quello che resta della banda in un cimitero; gli ultimi sopravvissuti riescono a colpirlo ed abbatterlo a colpi di rivoltella, ma trovano egualmente la morte mentre fuggono. Per Viviani, si tratta del più «germanico» degli horror diretti da Curtiz alla Warner, quasi «un addio a una certa mitologia della Mittel-Europa: Karloff incarna qui una nozione del destino molto germanica, e i temi della resurrezione, della necrofilia e del mostro umano sono ormai più che classici... Curtiz dedica un ultimo emozionante omaggio alla mitologia in cui è cresciuto e si è affermato».

DA «MYSTERY
OF THE WAX MUSEUM»
(1933): ATWILL e FAY WRAY



Nel 1939, la Warner decise di riprendere un suo fortunato personaggio horror di qualche anno prima: il Dottor X, che però compare solo nel titolo di *The Return of Doctor X* (*Il ritorno del dottor X*, 1939), diretto da Vincent Sherman con un curioso Humphrey Bogart come protagonista.

Il film ha più di un motivo di interesse, e per Nick Roddick è uno dei tre horror Warner più importanti del decennio (assieme a *La maschera di cera* e *L'ombra che cammina*). Ma è indubbio che costituiva un lavoro secondario nell'ambito della produzione Warner del periodo, ed infatti c'è chi sospetta che Humphrey Bogart fosse stato spedito su quel set come punizione per aver alzato troppo la testa. Fra l'altro, il regista era un esordiente: Vincent Sherman, classe 1906, un passato a Broadway come attore e come regista. Al cinema lo si era già visto in qualche occasione proprio come interprete, ma a procurargli un contratto settennale con la Warner nel 1937 fu la sua regia teatrale per *It Can't Happen Here* di Sinclair Lewis. Venne ingaggiato con un contratto multiplo: attore, sceneggiatore e regista. Collaborò a qualche script, e poi venne fatto esordire nella regia con *The Return of dr. X*, un bianco e nero di appena 62 minuti, tratto da una storia di William Makin sceneggiata da Lee Katz.

Il giornalista Walter Barnett (Wayne Morris) indaga su una serie di omicidi in cui le vittime vengono trovate dissanguate. Assieme a Michael Rhodes (Dennis Morgan) risale al dottor Francis Flegg (John Litel), le cui ricerche riguardano l'uso di sangue sintetico. Ad un certo punto, tutti i pazienti con un tipo particolare di sangue raro spariscono da un ospedale, il dottore viene assassinato, ma prima di morire rivela il nome autentico del suo misterioso collaboratore: si tratta di Marshall Quesne (appunto Humphrey Bogart), un collega assassino a suo tempo giustiziato e sotterrato, poi riportato in vita dal dottor Flegg, e da quel momento dedito a procurarsi in qualsiasi modo il sangue necessario per sopravvivere. Bogart, che per l'occasione sfoggia una striatura bianca tra i capelli e un trucco piuttosto marcato sul volto, verrà colto sul fatto proprio mentre cerca di uccidere una giovane infermiera per cavarle il sangue. Il film tentava di sfruttare il successo del dottor X inserendolo nel titolo, e poi operava una fusione dei classici temi di Frankenstein, del morto vivente e del vampiro.

Nel 1946, la Warner produrrà infine un ultimo horror, in un periodo in cui il genere veniva ormai considerato fuori moda, al punto che si trattò dell'unico realizzato a Hollywood in quell'anno. La spiegazione ufficiale degli storici per questo disinteresse era natu-

FINE
DI UN'EPOCA
(1939-46)









ralmente che l'horror-movie, preso nell'interregno tra periodo gotico e insorgere della fantascienza, «poteva difficilmente competere in quegli anni con la realtà del momento, molto più efficace di ogni effetto speciale, e molto più terrificante di qualsiasi arte di makeup» (Clarens). Una spiegazione «a posteriori» molto diffusa, ma anche un po' semplicistica.

Il film in questione era comunque *Il mistero delle cinque dita* (1946), variazione sul tema abbastanza classico delle «mani» inquietanti, il cui modello originale erano «le mani di Orlac». A dirigerlo fu chiamato Robert Florey (1900-79), regista-culto della serie B hollywoodiana, non solo per i film che diresse nella sua carriera, ma per il suo amore totale per il cinema, la sua passione tecnica, i suoi gusti cinéfili, i libri e gli articoli che ha scritto. «Florey fu indubbiamente il miglior regista di B-movies — ricordava il grande storico americano William K. Everson in un articolo del 1987 — che Hollywood abbia mai avuto. Amava i film, amava la loro storia, e riversò tutto questo entusiasmo nei film che diresse. Più brevi e piccoli erano, più sembrava appassionarsi alla sfida di cavarne fuori un prodotto di gran lunga migliore di quanto produttori e pubblico potessero aspettarsi con quel budget. Fece anche film di serie A, e buoni, ma fu soprattutto nella serie B, particolarmente alla Paramount, che poté risplendere. Film come *King of Alcatraz* o *Daughter of Shanghai* erano piccole gemme, spesso degli Sternberg in miniatura. Del resto, li fece nel momento giusto, quando lo studio-system era al suo apice, ed aveva uno splendido pool di attori, sceneggiatori e tecnici, benché i suoi movimenti della macchina da presa, il montaggio e l'illuminazione facessero sembrare il livello dei set migliore nei suoi film che in molti di serie A».

La storia è incentrata su un celebre ed anziano pianista, rimasto paralizzato, che ha ritrovato la gioia di vivere da quando ha assunto una giovane infermiera, e che nel frattempo si esercita a suonare musiche di Bach trasposte dal suo amico Bill in appositi spartiti per una mano sola. Al suo fianco, vive anche il segretario Hilary Cummins, felice di dedicare tutto il suo tempo ai libri e alle scienze occulte. Quando il pianista muore per un incidente, subito dopo aver firmato il testamento, iniziano ovviamente sospetti e dubbi. I parenti impugnano l'atto legale, che lascia erede di ogni avere l'infermiera, e la villa cinquecentesca di una città a Nord dell'Italia (l'azione si svolge nel 1900) inizia ad essere teatro di strani avvenimenti. Di notte, si ascolta il suono del pianoforte, suonato con lo stile della mano del morto. Il notaio muore strangolato. Impronte del

morto vengono trovate sul pianoforte e sul cadavere. Ed il cadavere viene rinvenuto con una mano troncata nella bara aperta. Il caso verrà risolto con una curiosa motivazione di tipo «bibliotecario» che piacerebbe forse ad Umberto Eco: il colpevole ha agito in modo criminale per timore che le disposizioni testamentarie gli avrebbero precluso per sempre l'accesso alla biblioteca.

Il film sembra quasi un addio al classico horror in stile Universal anni '30, con memorabili sequenze della mano che suona Bach nella notte, ed un'eccellente interpretazione di Peter Lorre. Su quest'ultimo aspetto, lo sceneggiatore Cut Siodmak (fratello di Robert) ricorda però contrariato: «Avevo scritto il film pensato a Paul Henreid, e al suo posto mi hanno messo Lorre. Ne ho parlato a Paul: mi ha risposto che non era abbastanza pazzo da recitare contro una mano! Era un grave errore prendere Lorre, non per la sua prestazione, che fu eccellente, ma perché rendeva l'intrigo troppo trasparente. Paul Henreid, che era allora «il giovane per bene», sarebbe stato imprevedibile come cattivo. Comunque questo film mi valse un ottimo contratto per un anno alla Warner».

Elementi horror si trovano poi in altri film Warner sul finire del decennio. *In Anime in delirio* (*Possessed*, 1947) di Curtis Bernhardt, Joan Crawford è una donna ricoverata in ospedale dopo essere stata trovata errante per le vie di Los Angeles: apprenderemo così che era stata a suo tempo ingaggiata come infermiera della moglie pazza di un uomo, ma aveva subito tali scosse emotive da finire a sua volta in preda ad attacchi di follia, prima credendo di aver ucciso la sua rivale, poi ammazzando l'uomo di cui è innamorata e sprofondando quindi uno stato catatonico. *La castellana bianca* (*The Woman in White*, 1948 di Peter Godfrey) è invece un incubo gotico ispirato al romanzo di Wilkie Collins, e dominato da un ottimo Sydney Greenstreet nel ruolo del cattivo, un conte che vuole avvelenare due gemelle per impadronirsi dei loro averi. Effetti horror si hanno infine anche in *Il pozzo maledetto* (*This Side of the Law*, 1950, di Richard Bare), in cui un uomo sfrutta un caso di straordinaria somiglianza e si sostituisce ad un ricco scomparso da sette anni, ma rischia di finire vittima dell'avidio avvocato che ha organizzato tutto l'intrigo. Gran finale nel pozzo dove l'avvocato malvagio va a precipitare proprio vicino al ricco cliente che aveva eliminato anni prima.

UNA SCENA DA
«THE BEAST WITH FIVE
FINGERS» UNICO HORROR
REALIZZATO DALLO STUDIO
NEGLI ANNI '40.
DA SINISTRA ROBERT ALDA,
ANDREA KING, J. CARROL
NAISH E (IN PIEDI) PEDRO DE
CORDOBA



Finita la stagione degli horror, anche la Warner partecipa poi negli anni '50 del grande boom della fantascienza, soprattutto con uno dei capolavori del decennio: *Attacco alla terra* (1954) di Gordon Douglas. Il primo film del filone è però il più modesto *Il risveglio del dinosauro* (1953), che ha tuttavia alcuni motivi di particolare significato «storico». Innanzi tutto, perché è il film che riprende il tema preistorico, e rilancia con enorme successo di pubblico il genere incentrato sui mostri preistorici misteriosamente rimasti o tornati in vita nella nostra epoca (siamo sulla sia del «Mondo perduto», il film First National di trent'anni prima tratto da Conan Doyle). L'altro significato storico sta nel fatto che è il film di esordio come responsabile dei trucchi di Ray Harrihausen, uno dei nomi mitici nel campo degli effetti speciali, che qui ha ancora a disposizione mezzi modesti, ma nei lavori successivi riprenderà e perfezionerà le tecniche di Willis O'Brien (quello di «King Kong»).

Il risveglio del dinosauro parte da una serie di esperimenti atomici compiuti al Polo Nord, che hanno come risultato quello di liberare dai ghiacci un gigantesco «rhedosauro», rimasto in ibernazione per millenni. Uno scienziato rimane ucciso dall'irrompere della creatura, mentre il professor Nesbitt, ferito, riesce a sopravvivere e a raccontare quanto è accaduto. Viene naturalmente accolto da una generale diffidenza. Tutti lo credono impazzito, ma la scomparsa di alcune navi ed il crollo di un faro nelle regioni settentrionali insinuano i primi dubbi negli ambienti americani, convincendo perfino un paleontologo, che prima aveva rigorosamente escluso tale possibilità. Ma ormai è troppo tardi: il «rhedosauro» è ormai arrivato per mare fin nella baia di New York, e fa la sua comparsa su una banchina, scatenando nella metropoli un'allucinata caccia al mostro, resa ancor più complicata dal fatto che il suo sangue è portatore di una malattia sconosciuta e l'animale va quindi abbattuto con molte cautele.

La storia era tratta da un racconto di Ray Bradbury, che vedeva così per la prima volta una sua opera portata sul grande schermo. A dirigere il film fu invece Eugene Lourie, il grande scenografo di origine russa, che aveva lavorato a lungo con Renoir, e passava ora alla regia. Nella sua carriera non avrebbe mai raggiunto particolari risultati, ma continuò a muoversi in un ambito fantastico con *Il colosso di New York* (1958), *Il gigante degli abissi* (1959), *Gorgo* (1961). Il valore di *Il risveglio del dinosauro*, s'è detto, è però principalmente storico: costato meno di duecentomila dollari, ne incassò più di cinque milioni, lanciando così quel filone di monster-film che ave-

DUE CAPOSTIPITI
DELLA
FANTASCIENZA

«THE BEAST FROM 20.000
FATHOMS» (IL RISVEGLIO
DEL DINOSAURO - 1953)



va già avuto qualche momento di gloria negli anni del muto e all'inizio degli anni '30, ma era stato poi abbandonato.

Con *Assalto alla terra* (1954) siamo invece di fronte ad uno dei film-chiave della fantascienza anni '50, che introduce un nuovo tema: quello degli insetti divenuti giganteschi e straordinariamente aggressivi proprio in seguito ad esperimenti scientifici effettuati dall'uomo. Il pericolo, insomma, non giunge qui dallo spazio, ma ancora una volta arriva come conseguenza del progresso scientifico: nel *Risveglio del dinosauro* ridando vita alle meraviglie inquietanti di un lontano passato, qui facendo assumere nuove proporzioni agli insetti quotidiani.

Il film si apre su una bimba che sta camminando tutta sola e piangente in mezzo al deserto. I poliziotti la trovano, e scoprono che la roulotte dove abitavano i suoi genitori ha fatto una brutta fine. Iniziano così le indagini, cui prende parte uno scienziato che, sulla base degli strani indizi a disposizione, formula l'ipotesi angosciata: le vittime potrebbero essere state sterminate da formiche gigantesche, frutto di una mutazione conseguente al primo esperimento di esplosione atomica effettuata anni prima proprio in quella zona. Il successivo incontro con una di queste formiche giganti conferma l'ipotesi, e non resta altro che trovare il sistema giusto per sterminarle: prima attaccando il loro nido con gas velenosi, poi rintracciando le due formiche regine che sono riuscite a fuggire, minacciando rispettivamente una nave e la città di Los Angeles. Lo scontro finale con l'ultimo nido di formiche giganti avverrà proprio nelle fogne della metropoli, dove gli insetti stanno stringendo d'assedio due bambini.

In questa strenua difesa dalla minaccia di una mutazione di insetti con «un istinto naturale per il lavoro, per l'organizzazione e per la guerra», molti videro subito una nuova metafora della mobilitazione anti-comunista, con l'agente dell'Fbi che ripulisce coraggiosamente l'America dai mostri comunisti; ma bisogna dire che *Assalto alla terra* è privo di quell'isterismo più scoperto tipico di altri lavori. Il film fu a lungo considerato uno dei capolavori della fantascienza anni '50, anche se oggi viene reputato soprattutto un lavoro di ottima tecnica e di suspense, senza però il fascino poetico o la pulizia stilistica di opere come *La cosa dell'altro mondo* o *L'invasione degli ultracorpi*. Il suo successo fu comunque strepitoso: ottenne il maggior incasso Warner della stagione, e diede il via ad un filone che comprende *Tarantola* di Jack Arnold, *Lo scorpione nero* o *La mantide omicida*, per poi trionfare in una lunga serie di

film kolossal o di serie B negli anni '70, quando il filone ebbe un eccezionale rilancio.

Parte dei meriti, oltre alla efficace e scarna regia di Gordon Douglas (che alcuni hanno definito semi-documentaristica), va senz'altro al curatore degli effetti speciali Ralph Ayers, che per *Assalto alla terra* ottenne una «nomination» all'Oscar. Tra l'altro, si dice avesse costruito solo due modelli giganti delle formiche, uno completo, l'altro comprendente solo la parte anteriore del corpo per i primi piani; altri insetti quasi del tutto inanimati vennero poi costruiti per le scene di massa. Tra gli attori, va segnalato il simpatico professor Medford di Edmund Gwenn, mentre l'agente Grahams è quel James Arness che in *La cosa da un altro mondo* era stato il «mostro»; protagonista di primo piano fu comunque anche il paesaggio desertico, scenario ostile e allucinato di questa inquietante mutazione.



**«THEM» (ASSALTO ALLA
TERRA - 1954) UNO DEI
GRANDI CULT MOVIES DEGLI
ANNI '50**

Sulla scia di *Assalto alla terra*, la Amex produrrà qualche anno dopo *Lo scorpione nero* (1959), distribuito dalla Warner e diretto, in modo molto più modesto, da Edward Ludwig. Durante un terremoto in Messico, si apre nel terreno una voragine da cui escono due scorpioni giganti che iniziano a seminare il terrore nella regione. Due geologi, assieme alle autorità militari, predispongono un piano di lotta contro i mostri: si calano nel profondo della voragine e fanno saltare tutto in aria con la dinamite, credendo così di aver eliminato il pericolo. Come in *Assalto alla terra*, però, le creature gigantesche sono riuscite a spostarsi in tempo, e qui vanno a minacciare Città del Messico, attaccando un treno in corsa. Per fortuna, lo scorpione più anziano e più forte provvede ad eliminare tutti gli altri, per seminare tutto solo il terrore in città: nello scontro finale, eliminato lui grazie ad una scarica micidiale di energia elettrica, verrà così sventata tutta la minaccia dei megascorpioni.

Il film è nettamente inferiore ad *Assalto alla terra*, anche negli effetti speciali, ove si eccettuino forse quelli realizzati con la solita tecnica dello «stop motion» dal veterano Willis O'Brien: tuttavia, non erano tutte immagini prodotte apposta per questo lavoro, ma realizzate per un film di mostri che O'Brien non era riuscito a portare a termine.

Ad una fantascienza più corrieva, per far fronte al gusto giovanile di bocca buona, appartiene poi *Teenagers from Outer Space* (1959), un'altra produzione indipendente distribuita dalla Warner. Praticamente, fece tutto Tom Graeff: regista, produttore, sceneggiatore, fotografo. E si vede, dicono i testimoni, anche se il fim (inedito in Italia) sembra avere qualche briciolo di simpatica originalità. La vicenda riguarda un gruppo di adolescenti alieni che irrompono sulla terra con i loro dischi volanti, ma sono portati alla rovina dal loro stesso capo, che ha commesso l'errore di innamorarsi.

L'isola delle vergini (1958) di Frank Tuttle è invece un piccolo film solo marginalmente fantascientifico. Racconta infatti di un giornalista e di un pilota che, in viaggio verso l'Australia, sono costretti ad atterrare col loro aereo in un'isola sconosciuta del Pacifico. Lì abita uno scienziato atomico con le sue tre figlie (Venere, Mercuria e Urania: è chiaro che il poveretto dà un po' i numeri): dato per scomparso da quindici anni, si è rifugiato nella solitudine dell'isola per sfuggire da un mondo che sta impazzendo e autodistruggendosi. Scosso dall'irruzione dei due ospiti imprevisti, e volendo evitare che il giornalista riveli la sua esistenza, provvede così ad eliminare l'aereo e a fare prigioniero uno dei visitatori, ma finirà tut-

FANTASCIENZA
MINORE
ANNI '50

to in una tremenda esplosione atomica. Un vago riferimento al Pianeta proibito, un super-radar, un lanciafiamme a distanza e un raggio della morte: il clima è da fantascienza, ma solo in parte.

Deludente contro ogni aspettativa fu poi *Dalla Terra alla Luna* (1958) di Byron Haskin, che pure cinque anni prima aveva firmato *La guerra dei mondi*. Qui, invece, il regista mette in scena una fiacca versione del romanzo di Jules Verne, prodotta dalla Waverly e distribuita prima dalla Rko, e poi dalla Warner. Gli attori sono di buon livello (Joseph Cotten, George Sanders, Debra Paget), ma la sceneggiatura e la regia sono inesorabilmente scialbe.

Migliore, e comunque gustosamente originale, è *Delitto in quarta dimensione* (1959), diretto da quello strano personaggio che era Irvin Shortess Yeaworth jr., il bizzarro autore di «The Blob», cioè *Fluido mortale*. «Prima di tutto, Irvin è un pastore metodista — ricorda in una recente intervista il suo produttore Jack Harris — Il cinema per lui era un modo per propagandare i Vangeli. Anche se il suo talento di regista si rivelava sempre di più... Lo avevo costretto a dirigermi *Fluido mortale* perché prima io lo avevo aiutato, ed aveva rilevato dei piccoli studi preziosissimi, dove si sarebbe potuto sistemare un esercito. Per l'aspetto religioso di *Fluido mortale*, l'ha semplicemente razionalizzato a modo suo: per lui, il Blob era il Diavolo che veniva a divorare le nostre anime, e solo i buoni avevano il potere di distruggere quel flagello. Così era a posto con la coscienza... Facemmo insieme tre film in quattro anni, ma quando gli ho proposto di continuare, dopo *Dinosaurius*, mi disse che partiva per la Cina, in missione per la sua chiesa. Eravamo nel 1961; nel '69 ha ripreso a lavorare con *Way Out*, la storia di un drogato che smette grazie a Gesù. Le sue motivazioni per tornare alla regia erano lampanti: voleva far sentire forte e chiara la parola di Dio».

Qualche risvolto religioso è probabile che lo vedesse perciò anche in *Delitto in quarta dimensione*, classica vicenda di orgoglio che rende folle lo studioso razionalista nel suo sogno di potenza. È la storia di un famoso scienziato che scopre uno straordinario processo in grado di annullare la legge di impenetrabilità dei corpi solidi. Proseguendo negli esperimenti, diviene però sempre più strano, diffida di tutti (fratello e fidanzata compresa) per timore che gli si rubi la formula, ed una volta perfezionata la scoperta, inizia a penetrare nelle banche e a rubare forti somme di denaro. Dopo qualche giorno di cuccagna, si accorge però che le conseguenze sul suo corpo sono molto gravi, con segni rapidi di invecchiamento cui deve trovare al più presto rimedio. Lo farà nel classico modo: succhian-

do la forza vitale dei giovani, ma affondando così definitivamente nella pazzia e nel crimine. Alla fine, l'ex-fidanzata riuscirà a fermarlo e ad ucciderlo con un trucco perfidissimo, facendo cioè leva sull'affetto che lui nutre ancora per lei: qualcosa di simile al feroce finale di *Monkey Shines* di Romero.

Negli anni '50, il film horror conosce un periodo di netto calo, sostituito in buona parte presso i fans del cinema fantastico dalla ricca produzione fantascientifica, che oscilla tra space operas, vera e propria anticipazione, e una grande quantità di lavori basati sull'orrore della mostruosità o dell'invasione da parte di alieni o mutanti. Anche in questo periodo, però, la Warner trova la maniera di produrre alcuni horror di buon successo, e comunque interessanti. Il primo è naturalmente *La maschera di cera*, remake del film di Michael Curtiz del '32, effettuato con ricchezza di mezzi in tre dimensioni (cosa che fece abbastanza sorridere, visto che il regista era André De Toth, notoriamente privo di un occhio, e quindi uno dei pochi directors hollywoodiani non in grado di cogliere veramente l'efficacia delle 3D). Memorabile la prova di Vincent Price nella parte dello scultore impazzito, mentre l'assistente è un muscoloso Charles Bronson alle prese con uno dei suoi primi ruoli di rilievo.

La storia è quella di Jarrod (Vincent Price), uno scultore in cera che dimostra un affetto morboso nei confronti delle creature conservate nel suo museo, con particolare attrazione per la figura di Maria Antonietta. Ma il suo socio ha un assoluto bisogno di denaro, e appicca perciò un incendio al Museo per riscuotere il premio dell'assicurazione: Jarrod cerca di opporsi, ma rimane svenuto nel museo in fiamme, rimanendovi orrendamente sfigurato.

La notte stessa, però, il socio viene impiccato nel vano dell'ascensore da una misteriosa figura, e poco dopo fa una brutta fine anche la sua amante. E quando Jarrod riapre il suo museo, ha ormai propositi malsani, promettendo solo brivido, orrore e paura. Ci si accorge così che le sue nuove sculture hanno straordinarie somiglianze con persone appena scomparse, mentre la giovane protagonista Susy rischia di fare una brutta fine a causa della sua somiglianza con la distrutta Maria Antonietta. Verrà salvata in tempo.

L'anno dopo, esce invece *Il mostro della Via Morgue* di Roy Del Ruth, ancora in tre dimensioni, e vagamente ispirato a Edgar Allan

HORROR ANNI '50

Poe. Una modella viene uccisa a Parigi in circostanze analoghe a due precedenti ragazze. Ad essere sospettato è addirittura il professor Dupin, direttore di un laboratorio della Sorbona, che aveva acquistato una spilla compromettente per la sua fidanzata. Mentre lui viene arrestato, proprio la sua fidanzata rischia però di fare la stessa fine delle altre tre vittime: presa sotto protezione da uno studioso dello zoo parigino, viene condotta in uno scantinato, dove i suoi bracciali scatenano un gigantesco gorilla di cui lo studioso si serve per i suoi esperimenti, e che è stato addestrato ad uccidere. Lo scimmione si getta sulla ragazza, ma invece di ucciderla, la rapisce; a salvarla provvederanno gli agenti, mentre a fare una brutta fine sarà proprio il professore di zoologia.

Ai confini con il fantastico e l'orrore si trova un altro film Warner di quegli anni, *Il giglio nero*, tratto da una pièce di Maxwell Anderson. La protagonista è una bambina, che la madre ha gravi motivi di sospettare dell'assassinio di un coetaneo odiato, nel corso di un picnic. Un amico di famiglia, scrittore, espone le sue teorie sugli istinti criminali dei bambini, ricordando come spesso non si tratti di condizionamenti ambientali, ma di vere e proprie tare ereditarie, citando al proposito il caso di Bessie Denker, una famosa assassina che aveva iniziato la sua carriera omicida ad appena dieci anni. Ora, la piccola in questione è proprio la figlia naturale di Bessie Denker, adottata...

Un vero e proprio horror sarà invece *La maschera e l'incubo* (1961), una produzione canadese in 3-D diretta da Julian Roffman e distribuita dalla Warner. Il protagonista è lo psichiatra dottor Barnes, cui un cliente confessa una serie di incubi, nel corso dei quali ritiene di aver ucciso una ragazza, sotto l'influsso malefico di una maschera rituale trovata durante gli scavi archeologici in una città. Tornato a casa, l'uomo spedisce la maschera allo psichiatra, e poi si uccide. A sua volta, il medico indosserà la maschera ricevuta, rimanendo vittima di allucinazioni e incubi terrificanti, con manie omicide che lo spingono più volte a tentare di uccidere la propria segretaria.

Gli altri film Warner d'argomento fantastico degli anni '50 comprendono poi *Il giardino incantato* (1952), *Moby Dick* (1956), *Il mondo è meraviglioso* (1956), *L'inferno ci accusa* (1957). Il primo è una variazione con Gianni e Pinotto sulla fiaba «Jack and the Beanstalk»: i due vengono inviati come babysitter nella casa di una ragazza che non sa a chi affidare i fratellini mentre è fuori con il fidanzato; ma Pinotto è così incapace di leggere una fiaba al più grande dei ragazzini, che quest'ultimo gli strappa il libro di mano e gliela legge lui stesso, facendolo sprofondare in un sogno durante il quale diviene il protagonista della favola, e si arrampica sulla pianta gigantesca di fagiolo, andando a salvare il principe e la principessa dalle grinfie del Gigante.

Tralasciando un caso evidentemente a sé stante come il *Moby Dick* di John Huston, che possiamo citare per l'elemento mitico-fantastico costituito dalla straordinaria balena bianca, restano due titoli di Irwin Allen per molti versi analoghi e fuori del tempo, con la loro carrellata spettacolare sulla storia dell'umanità. *Il mondo è meraviglioso* è un documentario sulle varie forme di vita sulla Terra, dai primi esseri viventi, ai dinosauri, ai mammiferi e all'uomo: a noi interessa soprattutto per la parte preistorica, in cui figurano battaglie piuttosto efficaci tra animali dell'epoca. *L'inferno ci accusa*, invece, prende lo spunto dalla paura atomica. Nei cieli, il tribunale Supremo si riunisce in pompa magna per stabilire se bisogna permettere all'uomo di autodistruggersi con le esplosioni atomiche, o se invece merita di continuare a vivere. Lo Spirito dell'Uomo interviene così con un'appassionata difesa dell'umanità, rievocando grandi avvenimenti attraverso la storia, con episodi che riguardano la costruzione delle piramidi, Mosé e i Dieci Comandamenti, le persecuzioni dei cristiani, la civiltà dell'antica Grecia e quella del Rinascimento, la colonizzazione del Nuovo Mondo, lo schiavismo, le grandi invenzioni e così via. Alla fine, il tribunale Supremo concede all'uomo una prova d'appello, nonostante il Diavolo abbia ricordato nel suo discorso alcuni crimini gravissimi commessi dall'umanità attraverso i secoli.

Sono questi i due primi film diretti da Irwin Allen, uno dei cineasti più attivi nel settore dello spettacolo fantastico tra la metà degli anni '50 fino all'era di Spielberg: scenari insoliti, gusto per l'avventura straordinaria, passione per effetti speciali volti a stupire lo spettatore, sono le principali caratteristiche di questo autore forse più abile come produttore che come regista. Dopo questi due primi film, si ispirerà a Conan Doyle per un remake del *Mondo perduto* (1960)

e a Giulio Verne per *Cinque settimane in pallone* (1962), firmerà *Viaggio in fondo al mare* (1961), ma soprattutto diventerà negli anni '70 uno specialista del filone catastrofico: producendo *L'avventura del Poseidon* (1972) di Neame o *L'inferno di cristallo* (1974) di Guillermin, e dirigendo in prima persona *Swarm* (1978) e *L'ultimo segreto del Poseidon* (1979). Suo sarà anche *La città degli acquanauti* (1970), produzione indipendente distribuita dalla Warner, che ha proprio negli effetti speciali il suo aspetto migliore; la storia, invece, è pasticciata, e comprende sia una minaccia di distruzione della terra (il solito asteroide in rotta di collisione), sia il tentativo di furto delle riserve d'oro collocate in una metropoli sottomarina. Il protagonista dovrà così far fronte alla banda criminale e all'asteroide, che intercetterà con una serie di missili esplosivi. Direttamente prodotto dalla Warner sarà invece *Swarm* (1978), disastromovie in cui l'America è minacciata da uno sciame di api assassine: ma il motivo principale di interesse di questo film, come di altri del genere, sta probabilmente nell'uso di grandi star del passato come super-scenariò di un cinema catastrofico che appare come una più o meno volontaria auto-riflessione del cinema hollywoodiano sul proprio destino, in un'epoca di definitiva liquidazione di un passato mitico (le vecchie glorie) e di rilancio della grande spettacolarità dopo la crisi strutturale dei primi anni '70.

Tornando agli anni '50 e '60, al nome di Irwin Allen va affiancato quello di Ray Harryhausen, il nuovo mago degli effetti speciali (*Il risveglio del dinosauro*, *Il mondo è meraviglioso*) che si pose come autentico erede del grande Willis O'Brien (*Lo scorpione nero*). I due nomi saranno ancora collegati alcuni anni più tardi per *La vendetta di Gwangi* (1968), un vecchio soggetto di Willis O'Brien realizzato ora dal suo allievo e distribuito dalla Warner. Il soggetto segue lo schema di *King Kong*: alcuni cowboys di un circo penetrano in una valle sperduta, ancora abitata da creature preistoriche, e riescono a catturare un gigantesco tirannosauro, che poi portano via come mostro da esibire. Ma l'animale riesce a fuggire, e provoca una serie di disastri prima di morire nell'incendio di una cattedrale.

In questo periodo, la Warner distribuisce inoltre una serie di film fantastici di produzione inglese. È il caso di *La terra esplode* (1956) di Paul Dickson, e di una serie di film Hammer come *X contro il centro atomico* (1957), *La maschera di Frankenstein* (1958), *Le amanti di Dracula* (1969), *Luna Zero Due* (1969), *Una messa per Dracula* (1970), *1972: Dracula colpisce ancora* (1973), *I riti satanici di Dracula* (1973), più *La bottega che vendeva la morte* (1973, Amicus).

Tra la fine degli anni Cinquanta ed i primi anni Sessanta, prende definitivamente il sopravvento un filone da tempo presente nel cinema americano, ma ora interpretato in modo nuovo, più libero dai legami con la tradizione gotica: lo *psychothriller*, dove l'angoscia dello spettatore è collegata alla follia di uno dei suoi protagonisti in un contesto contemporaneo.

Uno dei film-chiave di questo filone è naturalmente *Che fine ha fatto Baby Jane?* (1963) di Robert Aldrich, che rilanciò una declinante Bette Davis in chiave grottesca e orrorifica, procurandole l'ennesima «nomination» all'Oscar, ma soprattutto una lunga serie di ruoli analoghi per almeno quindici anni successivi. L'ambientazione è hollywoodiana: in una vecchia abitazione, due anziane sorelle vivono ormai come reclusi, dopo essere state un tempo attrici famose. La prima era stata una vezzeggiatissima bambina prodigio degli anni Dieci, la seconda era stata bloccata da un incidente all'apice della sua fama, negli anni '30. Ma le rivalità e le invidie hanno prodotto nel tempo devastanti conseguenze nella mente delle due donne, scatenando infine una follia omicida. Il film è basato sugli eccessi grotteschi della situazione e della recitazione, con esasperazioni da Gran Guignol sempre sul filo della parodia barocca, soprattutto nel delirio della vecchia Bette Davis che sogna un assurdo ritorno sulle scene come Baby Jane. Va tra l'altro notata la scelta di Aldrich di utilizzare proprio due star hollywoodiane in decadenza per meglio coinvolgere il pubblico in una «segreta mitologia dello show-business».

Sempre sul tema della follia, con qualche aggancio ai temi del terrore, c'è poi lo *psychothriller* *Ucciderò alle sette* (1962) di Owen Crump, tratto da una sceneggiatura di Robert Bloch, l'autore di *Psycho*. Il protagonista è un paranoico che viene condannato a due anni di prigione per tentata violenza, ed è quindi affidato alle cure di uno psichiatra per tentarne il recupero. Ma lui identifica il medico con l'odiatissimo padre, e concepisce un piano per eliminarlo: prima compie una serie di delitti facendo credere che il colpevole sia un maniaco, quindi cerca di far passare tra queste vittime anche lo psichiatra, in modo da non destare sospetti.

Più esplicito l'orrore di *Lo strangolatore di Baltimora* (1966) di Hy Averbach, in cui un folle assassino ha costretto un pastore a sposarlo con una donna che lui aveva appena strangolata con i suoi stessi capelli. Due investigatori dilettanti, proprietari di un museo delle cere, aiutano la polizia ad arrestare il colpevole, ma lui riesce a fuggire tagliandosi una mano con l'accetta ed inizia ad uccidere

GLI ANNI
SESSANTA:
L'ORRORE
DELLA
FOLLIA

quanti sono responsabili del suo arresto. I due riescono però ad incastrarlo, facendolo morire proprio con la figura di cera che hanno creato a sua immagine per il loro museo.

Un breve ciclo di thriller-horror Warner anni '60, sempre incentrati sulla follia, è poi legato al nome di William Conrad, il popolare attore che il pubblico televisivo ha conosciuto di recente per la buona serie di Cannon e per quella, orribile, di Nero Wolfe. Nato nel 1920, William Conrad era stato per qualche tempo un ottimo caratterista, utilizzato soprattutto in thrillers e film «neri», come *I gangsters* (1946) di Siodmak, *Anima e corpo* (1947), *Il terrore corre sul filo* (1948) e così via. Alla fine degli anni '50, però, passò a compiti produttivi, e verso la metà del decennio successivo firmò anche alcune regie. Fra queste, tre titoli che ci interessano: *Il boia è di scena*, *Nodo scorsoio*, e *Idea per un delitto*, tutti del 1965. Nel primo, che fu anche l'ultimo lavoro del grande musicista Max Steiner, la figlia di un mago folle è costretta a passare una notte nella casa da incubo di suo padre (Caesar Romero), sottoponendosi al micidiale numero della ghigliottina che era già costato la vita a sua madre (interpretata dalla stessa Connie Stevens). In *Nodo scorsoio*, Troy Donahue è uno psicopatico che pretende di aver già amato la coprotagonista Joey Heatherton in una vita precedente, ma lei non è d'accordo, e lui va definitivamente fuori di testa. Meno eccentrico, invece, il terzo film, *Idea per un delitto*, in cui un passante salva una donna dal suicidio, si innamora di lei e progetta poi un delitto perfetto per sbarazzarsi del marito di lei.

IL NUOVO BOOM DELLA FANTASCIENZA

Ancora prodotto da William Conrad sarà poi *Conto alla rovescia*, il primo di una lunga serie di opere di fantascienza con cui la Warner preparò il grande ritorno del genere negli anni Settanta. Il film segna anche il rientro cinematografico di Robert Altman, che da lì a poco avrebbe conquistato critica e box-office grazie a *M.A.S.H.*. Tratto da un romanzo di Hank Searle, *Conto alla rovescia* (*Countdown*, 1967) è un film sulla corsa alla luna secondo quella tendenza alla riflessione «umanistica» circa gli sviluppi tecnologici, tipica di molta fantascienza del periodo. La vicenda riguarda la competizione in atto tra americani e sovietici: siccome questi ultimi hanno mandato sulla luna tre astronauti, gli statunitensi decidono di cambiare il loro programma, accelerando i tempi e sostituendo un militare con un civile alla guida dell'astronave. Giunto sulla lu-

na, lo scienziato James Caan andrà però incontro ad un drammatico equivoco: scambia per cabina-rifugio quello che è solo il resto della navicella sovietica schiantandosi al suolo, e si ritrova così a vagare per il satellite con una riserva di ossigeno in rapido esaurimento.

La storia può sembrare abbastanza in linea con le tendenze e gli interessi di quegli anni, ma Robert Altman inizia già a giocare con i generi, e può così tranquillamente affermare di aver fatto «un film di science-fiction senza più fiction». Nonostante lo sconvolgimento delle regole sia ancora molto parziale, ci sono già alcuni tratti distintivi del regista: un indebolimento del racconto puro, un'insistenza sui personaggi che comporta pause narrative, un lavoro sul sonoro che già anticipa la struttura «carnevalesca» del suo cinema successivo. *Conto alla rovescia* è insomma un film riuscito solo in parte, ma che utilizza la fantascienza per una ricerca d'autore che nel giro di pochi anni darà frutti più interessanti: non a caso, fu radicalmente rimontato dalla Warner, che inserì tra l'altro anche alcune scene non girate da Altman.

Diverso invece è il caso di *L'uomo illustrato* (*The Illustrated Man*, 1968) di Jack Smight, che era tratto da un celebre libro di Ray Bradbury e presentava per sceneggiatore e regista una serie di problemi dovuti proprio alla stranezza del testo originale, pubblicato nel 1951 e molto amato dai fans dello scrittore. Il film fu piuttosto costoso, e ruota attorno al corpo di un uomo interamente tatuato, i cui disegni possono animarsi e raccontare delle storie. Nella parte dell'uomo illustrato c'è l'istrionesco Rod Steiger, incapace di controllare la forza evocativa dei suoi tatuaggi, che ossessionano così il suo interlocutore con tre racconti scelti dal libro di Bradbury («The Veldt», «The Long Rain» e «The Last Night of the World». Il film non riesce a funzionare completamente, ma le storie sono accattivanti ed esercitano uno insolito fascino sullo spettatore. Gli appassionati di Bradbury, però, non furono contenti. Nella sua monografia sullo scrittore, lo studioso Wayne Johnson scrive così che «il film ebbe poco successo, nonostante la considerevole quantità di talento e di denaro impiegata nella produzione. I primi due episodi sono molto fedeli ai racconti, ma in qualche modo non è sufficiente, L'inquadratura delle «giungle» di Vener, ad esempio, manca della ricchezza barocca della prosa di Bradbury, così che l'esperienza del racconto sembra diminuita e banalizzata; mentre lo stato d'animo di calma forzata dell'ultimo, viene completamente rovinato da un dialogo enfatico e dal finale fiaccamente melodrammatico. Inoltre, si cerca

**ROD STEIGER NE
«L'UOMO ILLUSTRATO» (THE
ILLUSTRATED MAN - 1968)**



di dare il senso di unità dei diversi racconti del libro facendo dello stesso attore il protagonista delle tre storie, ma la cosa provoca confusione nello spettatore, che non capisce che è lo stesso personaggio a vivere le tre vicende, o comunque, se le storie vanno in qualche modo collegate l'una all'altra per un meccanismo più preciso dell'intreccio».

L'uomo che fuggì dal futuro (THX 1138, 1970) sarà poi il film d'esordio di un regista destinato a scrivere una pagina fondamentale nella storia del cinema di fantascienza: George Lucas, l'autore di *Guerre Stellari*. Qui, però, il «wonderboy» non ha ancora messo a punto quella straordinaria fluidità narrativa e quella forza spettacolare che costituiranno la base del successo dei film da lui diretti o prodotti, e non a caso scatenerà la reazione della Warner, che rimontò completamente il film, stravolgendolo. La poetica miliardaria di Lucas e Spielberg, insomma, non è ancora nata, e *L'uomo che fuggì dal futuro* appartiene ad un tipo di fantascienza più tormentata, tradizionale e letteraria, dove però è già possibile vedere l'eccellente talento del suo autore. Il film sviluppa un cortometraggio realizzato da Lucas ai tempi in cui era studente di cinema all'UCLA, e concepisce un futuro cupo e negativo, per molti versi analogo a quello di 1984, e caratterizzato da un'ossessiva claustrofobia tecnologica anziché dall'esplosione spaziale di *Star Wars*. Il protagonista vive in una società sotterranea, dove è vietato l'amore e gli uomini sono ridotti a numeri. Dopo aver scontato una pena detentiva, decide di cercare la fuga verso un mondo esterno in cui vi sia libertà. Il racconto è piuttosto confuso, ed il film non è affatto piacevole dal punto di vista narrativo, forse anche per il rimontaggio Warner; ma l'immagine è splendida, l'uso della macchina da presa abilissimo nello sfruttare set poco costosi, ed è già chiaro il talento del giovane Lucas.

Più tradizionale sarà invece *1975: occhi bianchi sul pianeta Terra* (1971) di Boris Sagal, tratto dal romanzo di Richard Matheson «I'm a Legend», uno dei primi film di quel filone post-atomico destinato a grande successo negli anni successivi.

Charlton Heston è uno dei pochi uomini ad essere miracolosamente sopravvissuto al contagio provocato dal conflitto russo-cinese e dalla conseguente catastrofe batteriologica. Adesso vive tutto solo in una deserta Los Angeles, minacciato da una setta di esseri costretti a vagare di notte per le strade, incapaci di sopportare la luce del sole, nemici giurati di qualsiasi forma di quella tecnologia che li ha ridotte in tali disumane condizioni. Una specie di «notte dei

morti viventi» prossima ventura, perché i sopravvissuti col contagio sono simili a zombies, e si accaniscono contro il medico, che a sua volta sta cercando di mettere a punto un antidoto per fronteggiare il terribile virus. Tra i motivi di maggiore interesse del film c'è proprio questo orrore urbano, le immagini di una città deserta popolata ormai da uomini ridotti a presenze larvali e mostruose, in una combinazione di horror e fantascienza. È l'altra faccia del futuro scientifico rispetto al film di Lucas: non una società asettica e claustrofobica, ma un'umanità degradata per colpa di una catastrofe provocata dagli stessi uomini.

È una linea che precorre il successo di *2022: i sopravvissuti* o dei vari *Interceptor*, che ritroviamo anche in *Gli avventurieri del Pianeta Terra* (1975), dove l'umanità si è ormai ridotta a vivere in un clima perenne di guerra civile e di barbarie, senza più alimenti né risorse naturali. In questo contesto si cala una trama avventurosa: Yul Brynner è infatti uno «straniero» cui il saggio Max von Sydow affida la figlia incinta e gli ultimi semi da piantare, inviandolo lontano, oltre la città, perché possa rifondare con la donna, il nascituro e le piante una nuova società, strappata all'incubo senza speranza del presente.

Lungo questa linea ecologica si colloca in parte anche *La notte del furore* (1972), diretto e interpretato dal grande attore George C. Scott. Si tratta di un thriller rabbioso, in cui il protagonista è vittima assieme al figlio di un «incidente» ecologico che le autorità cercano di passare sotto silenzio. L'uomo assiste prima impotente alla morte del proprio bestiame, poi capisce che anche lui ed il figlio sono rimasti contagiati, e cerca inutilmente giustizia, fino ad un gesto rabbioso ed inutile di ribellione finale.

Le due grandi iniziative della Warner nel settore fantastico durante gli anni Settanta sono però due eccezionali successi che diedero il via a nuovi filoni: *L'esorcista* (1973) e *Superman* (1978). Il primo incassò la cifra-record di 82 milioni di dollari, maggior introito Warner di tutti i tempi fino a quel momento. La vicenda riguarda una ragazzina che mostra crescenti anomalie psichiche, e nei momenti di deliquio rivela inequivocabili segni di possessione diabolica, cui cercherà di strapparla un sacerdote esperto in esorcismi. Il principale motivo di successo del film fu dovuto non solo all'originalità della vicenda, ma ancor più al crescendo di effetti speciali (il make-up è di Dick Smith), in un trionfo di deformazioni corporee, vomiti verdastrì, ed efficaci effetti acustici. Con i miliardi incassati in tutto il mondo diede il via ad un filone demoniaco molto in voga

per alcuni anni, e fu naturalmente anche all'origine di un «sequel»: *L'esorcista II - L'eretico* (1977), diretto da John Boorman con grande cura visionaria, ma con risultati meno efficaci puntualmente confermati dal botteghino (incassò solo 14 milioni di dollari).

Con i suoi 40 milioni di dollari di costo, *Superman* (1978) rappresenta invece il primo esempio di versione kolossal di un personaggio tratto dai fumetti, sulla cui scia si inseriranno i vari Batman e Dick Tracy, ribaltando una tradizione che voleva gli eroi di carta per lo più trasposti in B-movie rivolti ad un ristretto pubblico di aficionados. Per Superman, invece, si fecero le cose in grande: tre milioni di dollari al solo Marlon Brando per un breve ruolo (quello del padre) che comprendeva solo 13 giorni di riprese; e poi Gene Hackman (2 milioni di dollari) per la parte del cattivo Lex Luthor, Mario Puzo (350.000 dollari più il 5% degli incassi) per la sceneggiatura, cui collaborarono anche Robert Benton e David Newman (autori di «Gangster's Story», oltre che di un vecchio musical intitolato «It's a Bird, it's a Plane, it's Superman»). Per la star principale furono contattati Robert Redford e Paul Newman, che rifiutarono, e presi in considerazione Clint Eastwood, Sly Stallone, Steve McQueen, Charles Bronson (!), Ryan O'Neal, Burt Reynolds, Nick Nolte, Kris Kristofferson ed altri ancora, prima di ripiegare sullo sconosciuto Christopher Reeve, visto che due star erano già state ingaggiate per i ruoli laterali. Il film, diretto da Richard Donner, ottenne ottimi incassi in tutto il mondo: ma si tratta in larga parte di una grossa operazione pubblicitaria, perché il prodotto è abbastanza bolso, modesto e privo di ritmo. Assai meglio si comporterà invece Richard Lester nelle due successive versioni, prima inserendo il suo tocco disinvoltamente «pop» (*Superman II*, 1980), poi addirittura virando sulla commedia vera e propria, inserendo Richard Pryor al centro dell'intreccio e mettendo in scena un Superman che combina disastri ogni volta che si muove (*Superman III*, 1983).

Tra gli altri film fantastici Warner degli anni '70 segnaliamo anche *L'uomo terminale* (1974) di Mike Hodges, *I diavoli* (1971) e *Lisztomania* (1975) di Ken Russell, *Arancia meccanica* (1971) e *Shining* (1980) di Stanley Kubrick, il bel dittico di Larry Cohen formato da *Baby Killer* (1974) e dal successivo *It's Alive Again* (1977), *Doc Savage* (1975) prodotto da George Pal, *Capitan Nemo missione Atlantide* (1978), *Meteor* (1979), *Halloween* di John Carpenter (1979) e il «pastiche» wellsiano *L'uomo venuto dall'impossibile* (1979), in cui si immagina che la macchina del tempo proietti nei

UN'IMMAGINE FAMOSA DA
«L'ESORCISTA» DI WILLIAM
FRIEDKIN (1973) UNO DEGLI
ULTIMI GRANDI CLASSICI
DEL CINEMA HORROR



nostri giorni uno stordito H.G. Wells e un Jack lo Squartatore rapidissimo nell'adattarsi ai nuovi metodi di vita e di crimine.

Da tempo ormai il sistema produttivo hollywoodiano si è però profondamente trasformato: la vecchia Warner è di fatto finita nel 1969, quando è stata inglobata nel gruppo Warner Communication in cui la produzione cinematografica è solo un settore — e nemmeno il più importante. I grandi guadagni (e le perdite) della Warner a cavallo del 1980, ad esempio, non sono dovute al settore cinematografico, ma agli investimenti nel settore dei videogames, tramite la consociata Atari... Non è più possibile ormai parlare di una vera e propria politica produttiva da parte di una majors, almeno in termini di «estetica», visto che a dettar legge sono strategie di marketing uguali sotto ogni bandiera, e sempre pronte ad uniformarsi anziché a cercare vie autonome. Questo non impedisce che il marchio Warner sia apparso nel corso dell'ultimo decennio su film fantastici talvolta di ottimo livello, direttamente prodotti dalla compagnia o frutto del lavoro di indipendenti.

Ecco così *Stati di allucinazione* di Ken Russell, *Firefox* di Clint Eastwood (un autore legato a doppio filo alla compagnia, sia pure attraverso la sua Malpaso), e poi la distribuzione degli *Interceptor* di George Miller, *I magnifici 7 dello spazio* (New World), *L'angelo della vendetta* di Abel Ferrara, *Excalibur* di John Boorman, *Alligator* di Lewis Teague, *Blade Runner* di Ridley Scott, le produzioni Spielberg *Ai confini della realtà*, *Gremlins* o *Salto nel buio* (via Amblin), il sottovalutato *Dovevi essere morta* di Wes Craven, *La piccola bottega degli orrori*, *Le streghe di Eastwick* di George Miller (con un demoniaco Jack Nicholson), fino a *Beetlejuice* e al fenomeno *Batman* dell'accoppiata Tim Burton — Michael Keaton, che ha già incassato circa mezzo miliardo di dollari tra mercato interno, estero e video. Ogni discorso sull'immagine e la poetica di una «major», si sa, è finito da anni: ma, come si vede, il listino è oggi ricchissimo di film fantastici di ottimo livello, che fanno della Warner forse la «major» più attiva nel settore in questi ultimi tempi. E dopo i record di *Batman*, è già tempo di *Dreams* di Kurosawa e *Gremlins II* di Joe Dante: il fantastico Warner continua ad incalzare, anche se l'ombra che cammina di una poetica dello studio è ormai nascosta e soffocata dai nuovi ed anonimi sistemi produttivi.

filmografia di 40 fantastici anni

a cura di Franco Foco

- 1931 *Svengali* inedito R. Archie Mayo - S.J.G. Alexander - dal rom. di George Dumauiet int. Jon Barrymore - Marian Marsh - Luis Alberni

L'ipnotizzatore Svengali usa il suo potere per trasformare una giovane in grande cantante lirica. Da sottolineare il «make up» degli occhi Barrymore durante le sedute ipnotiche (allucinanti buchi neri), realizzato dalla Max Factor. Remake in GB nel 1955 con Hildegard Kneff e sir Donald Wolfitt come Svengali, in Eastman Colour (anticipando gli Horror a colori di Fisher). *Kismet* inedito R. John F. Dillon. Int. Otto Skinner-Loretta Young-Sidney Blackmer.

Storia araba fantastica. Da notare che il film fu realizzato in «VITASCOPE» a 65 mm, anticipando di più di 20 anni di CINEMASCOPE e l'attuale PANAVISION 70 mm.

The Mad Genius inedito, R. Michael Curtiz - S.J.G. Alexander dal rom. di M. Brown «The idol». Int. J. Barrymore - Marian Marsh - Boris Karloff.

Per ripetere il successo di «Svengali», un nuovo «gotico» con un Barrymore claudicante che trasforma un giovane in un grande ballerino, ciò che lui non poté essere. I guai cominciano quando il giovane si innamora e dedice di lasciare la danza.

- 1932 *Doctor X* inedito, R. Michael Curtiz - S.E. Baldwin e R. Talsker da una storia di Comstock & Miller. Int. Fay Wray - Lionel Atwill - Preston Foster

Primo film «horror» a colori (in Tecnicolor bicromatico), è un magistrale connubio di macabro, suspense, mystery e cannibalismo. Un misterioso assassino uccide nelle notti di plenilunio più di una vittima. Mentre il Dottor Xavier inventa una macchina «stravagante» per scoprire il colpevole, un giornalista indaga ed incontra il «mostro», forse l'assistente del dr. X che si riveste di una «carne sintetica» per compiere i suoi misfatti...

- 1933 *The mystery of wax museum*. (La maschera di cera). R. Michael Curtiz - S.D. Mullay & C. Erickson da storia di C. Beldom. Int. Lionel Atwill - Fay Wray - Glenda Farrell.

Da testimonianze raccolte, il film fu editato in Italia in Bianco e Nero, mentre fu girato anch'esso in Tecnicolor bicromatico (anzi, fu l'ultimo girato in questo sistema). Nella Broadway (allora) contemporanea, uno scultore viene orrendamente sfigurato nell'incendio che distrugge il museo delle cere da lui tanto amorevolmente creato. Riesce a sopravvivere, ma è un mostro folle che, coperto da una maschera di cera, ricrea il suo museo utilizzando cadaveri per le «sue» statue, che copre di cera secondo un suo particolare brevetto...

- 1936 *The walking dead* (La morte che cammina). R. Michael Curtiz - Int. Boris Karloff - Edmund Gwenn - Marguerite Churchill.

Karloff è condannato ingiustamente alla sedia elettrica, la testimonianza che può salvarlo arriva troppo tardi... lo scien-

ziato Edmund Gwenn riesce a riportarlo in vita, ma ha perduto la memoria. Nonostante ciò, riuscirà a far vendetta dei gangsters che lo hanno tradito...

- 1939 *The return of Dr. X*. (Il ritorno del Dr. X) R. Vincent Sherman - S. Lee Katz. Int. Humphrey Bogart - Wayne Morris - Rosemary Lane

Seguito «ideale» del film del '32, con Bogart resuscitato artificialmente che necessita di sangue umano per sopravvivere. L'unica intrusione nel fantastico di Bogart.

- 1941 *The body disappears* inedito, R.D.R. Lederman. Int. Jane Wyman - Edward G. Horton - Marguerite Chapman.

Una farsa. Uno scienziato scopre un siero che rende invisibili, ma i soggetti lo trovano vomitevole.

- 1944 *Arsenic and old lace*. (Arsenico e vecchi merletti) R. Frank Capra dalla commedia di J. Kesselring. Int. Gary Grant - Priscilla Lane - Peter Lorre - Raymond Massey.

Commedia grettesca. Il povero Grant se la deve vedere con due dolci ziette avvelenatrici e con un fratello pluriassassino (Massey) che il complice (Lorre) ha chirurgicamente trasformato in sosia dei personaggi interpretati da Boris Karloff. Tante risate, ma anche qualche brivido ogni tanto.

- 1946 *Three strangers*. (L'idolo cinese). R. Jean Negulescu. Int. Sidney Greenstreet - Peter Lorre - Geraldine Fitzgerald.

Se tre sconosciuti saranno davanti all'«idolo cinese» in una notte particolare, egli realizzerà i loro desideri. Una donna si aggira per la notte e recluta due sconosciuti per far sì che la leggenda si compia. Così avviene, ma per uno di essi l'avidità sarà fatale. Una buona atmosfera «magica», con la solita ottima caratterizzazione della coppia Greenstreet/Lorre.

- 1947 *The Beast of five fingers*. (Il mostro delle 5 dita). R. Robert Florey. Int. Peter Lorre - Robert Alda - Andrea King - Victor Francen - J. Carol Naish.

La curiosità del film è di essere ambientato in Liguria, vicino a Santo Stefano D'Aveto e di essere edito in Italia più di 10 anni dopo nel '58. La mano recisa di un musicista prende la propria e si aggira nella sua villa uccidendo i non proprio onesti eredi del defunto. In realtà è un trucco di bibliotecario che vuole ereditare i libri ma egli stesso cadrà vittima del suo piano «vedendo» la mano avventarsi contro di lui. Girato con humor (si veda il finale), diede il via ad altri film con mani che camminano, compreso «L'angelo sterminatore» di Bunuel.

Possessed. (Anime in delirio). R. Curtis Bernhardt prod. Jerry Wald. Int. Joan Crawford - Van Heflin - Raymond Massey.

Atmosfera gotica: una donna sente una voce che la spinge ad uccidere la figliastra. Cast eccezionale, prima incursione della Crawford nel gotico.

- 1948 *The woman in white*. (La castellana bianca). R. Peter Godfrey dal rom. di W. Collins, prod. H. Blanke. Int. Eleanor

Parker-Sidney Greenstreet — Alexis Sitch — Gig Young.
In vecchio maniero inglese s'aggira la figura di una giovane in bianco. È un fantasma? O qualcuno lo vuol far credere? La giovane muore, ma riappare. Variazione sul tema del «doppio» con una straordinaria caratterizzazione del Greenstreet del «Mistero del falco».

- 1950 *The side of the law*. (Il pozzo maledetto). R. Richard, L. Baire. Int. Viveca Lidfora — Kent Smith — Janis Page — Robert Douglas.

Atmosfera gotica: un fratello creduto morto ritorna, un castello fra le nebbie, un pozzo in cui cadde qualcuno pieno di scheletri... E dire che è un giallo ambientato in epoca contemporanea.

- 1951 *Stormy Monday* (La setta dei 3 K). R. Stuart Heisler. Int. Ganger Rogers — Ronald Reagan — Steve Cochran — Doria Day. Un'indossatrice arriva a tarda sera in una cittadina alla ricerca delle sorelle e si trova immersa in un'atmosfera da incubo: la gente non le risponde; si chiudono tutti i locali; tutti scompaiono. La poveretta si trova ad aggirarsi per una città vuota e morta in preda ad un terrore angoscioso, finché non assiste ad un delitto ad opera di membri incappucciati del Ku-Klux-Klan. Il film prende il realistico registro del poliziesco, ma tuttavia l'atmosfera della città dalla doppia vita (alla «Invasione degli ultracorpi», per intenderci) rimane fino al drammatico finale della cerimonia del Klan con incappucciati e croce infuocata che ricorda cerimonie di adoratori di Satana.

- 1952 *Jack and the Beanstalk* (Il giardino incantato). R. Jean Yarbrough. Int. Budd Abbott — Luo Costello — Dorothy Ford. Antefatto in Sepyathone e storia centrale in Supercinacolor. Fiaba comica. Costello fa da bambinaia ad un ragazzino che gli legge le favole del titolo, si addormenta e si sogna protagonista. Pianta un fagiolo che crescendo raggiunge il castello fra le nuvole del perfido gigante possessore della gallina dalle uova d'oro.

- 1952 *The iron mistress* (L'amante di ferro). R. Gordon Douglas. Scen. J. B. Webb. Int. Alan Ladd — Virginia Mayo — Joseph Calleja. In Technicolor. Film d'avventura classica, ma il protagonista diviene più forte quando brandisce un coltello forgiato col metallo blu di un meteorite.

- 1953 *The blue gardenia* (Gardenia blu). R. Fritz Lang. Int. Anne Baxter — Richard Conte — Raymond Burr — Ann Soterna. Poliziesco: una ragazza crede di aver ucciso uno spasimante. Il film contiene una sequenza onirica, quando la giovane, sotto l'effetto dell'alcool, sogna il delitto e, quasi, si sdoppia.

- 1953 *The beast from 20,000 fathoms* (Il risveglio del dinosauro). R. Eugene Lurie. Effetti speciali Ray Harryhausen presentato in Sepyathone. Int. Paul Christian — Paula Raymond — Kenneth Tobey — Cecil Kellaway.

Primo vero film di fantascienza prodotto dalla Warner, da un'idea tratta da una novella di Bradbury. Un'esplosione atomica al polo Nord provoca il «risveglio» di un gigantesco mostro preistorico. Scendendo a sud, provoca una valanga di morti e distruzioni (navi, fari, battiscapi) finché non emerge nel porto di New York, dove (il punto centrale del film) schiaccia carri ferroviari ed auto, demolisce palazzi, inghiotte poliziotti.

Ferito dall'esercito, si rivela portatore nel sangue di un virus sconosciuto. Sarà ucciso al Luna Park da una granata radioattiva sparatagli dal tiratore scelto Lee Van Cleef, interpretando un'agonia degna di una vecchia attrice consumata. Il mostro fu la prima creatura animata da Harryhausen con lo Stop-Motion ad essere protagonista di un film. In seguito Harryhausen passerà ad altre produzioni, realizzando solo la scena dei dinosauri in «Il Mondo è meraviglioso» nel '56 per la Warner/Irwin Allen.

House of wax (La maschera di cera). R. André De Toth. Int. Vincent Price-Frank Lovejoy — Phillis Kirk — Charles Bushinky — (Bronson) in Warnercolor-3d Naturalvision — Warnersound.

Remake del film di Curtiz, in cui la Warner profuse il meglio dei sistemi allora sotto suo brevetto. Il Warnercolor, il sistema NaturalVision per la visione in rilievo, il Warner Sound che dilatava musica e suono con effetto estraniante. Ambientato all'inizio del secolo, fece di Price un immortale del cinema fantastico, che diede un'eccellente prova. I maligni riportano che a dirigerlo fu chiamato DeToth, che non poteva assolutamente giudicare — l'effetto tridimensionale in quanto orbo di un occhio.

- 1954 *Them!* (Assalto alla terra). R. Gordon Douglas. Sog. YATES & Hugues — Scen. T. Sherderman — EF. SP. R. Ayces. Int. James Whitmore — Edmund Gwenn — James Arness — Joan Weldon.

Il «cult movie» del fantastico WB.

Nel deserto del New Mexico avvengono sinistre sparizioni. Roulottes ed empori vengono sventrati, strane orme si rinven- gono sulla sabbia.

Le indagini, condotte da un sergente della stradale, un agente dell'FBI, un eccentrico mirmecologo e da sua figlia, conducono alla scoperta di un nido di formiche giganti, prodotto dell'esplosione della prima bomba atomica nelle vicinanze. Distrutto il nido con gas asfissianti, il gruppo deve seguire il viaggio di tre regine sfuggite alla morte. L'ultima ha fatto il nido nella rete delle fogne di Los Angeles, dove reparti dell'esercito lo stanano e le distruggono definitivamente. Se i trucchi non sono perfetti, ci pensa la regia di Douglas a creare l'atmosfera da incubo e gli interpreti, tutti bravissimi, hanno spesso dialoghi e situazioni anche comiche.

Originariamente da girare a colori, ma il progetto fu scartato. *The phantom of the rue morgue* (Il mostro della Via Morgue). R. Robert Florey dal racconto di Edgar Allan Poe. Int. Karl Malden — Steve Forrest — Patricia Medina, in Warnercolor e 3D Naturalvision.

Tentando di bissare il successo di «House of wax», la Warner riprende un soggetto che lo stesso Florey aveva realizzato negli anni 30 per la Universal con Bela Lugosi. Il racconto di Poe è lo spunto per la storia di uno scellerato che ha addomesticato uno scimmione ad uccidere le donne che portino un ninnolo di campanellini, gentilmente offerto dallo stesso folle. Girato in 3D, giunge in Italia nella versione normale, dove non ebbe un grande successo.

- 1956 *Satellite in the sky* (La terra esplode). R. Paul; Dickson Eff. Sp. Wally Weewers. Int. Kieron Moore — Lois Maxwell —

Donald Wolfitt. Girato in Inghilterra, in Warnercolor e Cinemascope.

La prima astronave con equipaggio viene lanciata nello spazio. Gli astronauti si rendono conto che il vero scopo del lancio è di sperimentare nello spazio la prima bomba al plutonio molto più potente della bomba all'idrogeno. Ma al momento del lancio qualcosa non funziona e la bomba non si stacca dalla nave. Sarà il sacrificio di due astronauti, che la lasciano lontano dal mezzo, a far sì che gli altri possano far ritorno prima della tremenda esplosione.

A molto contribuiscono la fotografia di George Perinal a colori e schermo Cinemascope.

- 1956 *The bad seed* (Il giglio nero). R. Mervyn le Roy. Int. Nancy Kelly — Patty McCormack — Paul Fix — William Hooper. Le raccapriccianti avventure di una diabolica bimbetta che, forse per una tara ereditaria, non conosce la differenza tra il bene e il male e ruba ed uccide, coetanei come adulti, posseduta da una forza malefica. Mentre si accinge a compiere un omicidio, viene colpita da un fulmine su di un imbarcadere.

- 1957 *The story of mankind* (L'inferno ci accusa). R. Irwin Allen Scen. Allen & Bennett — dal libro di H. Van Loock. Int. Ronald Colman — Vincent Price — Virginia Mayo — Peter Lorre — Cedric Hardwicke — I fratelli Marx — John Carradine — Nick Cravat — Dennis Hopper ecc. Technicolor.

Sulla terra una super bomba atomica rischia di distruggere il pianeta. Negli empiri si svolge il processo all'umanità. Il pubblico ministero, Belzebù (V. Price) accusa l'umanità e chiede il suo sterminio; l'avvocato difensore, lo Spirito Umano (R. Colman) racconta la storia del mondo per dimostrare le sue opere di bene. Con questo stratagemma, si mostrano decine di grandi attori che interpretano personaggi storici, da Nerone / Lorre a Cleopatra / V. Mayo, da Napoleone / Hopper a Newton / Harpo Marx.

X the unknow (X contro il centro atomico). R. Leslie Norman. Int. Dean Jagger — Leo McKern — Edward Chapman GB prod. Hammer film

La Warner preacquistò questo prodotto Hammer dopo che il primo film su Quantemass ebbe in America un buon successo. Una sorta di lava vivente si apre un accesso alla superficie nel nord della Scozia. Alla ricerca di materiali radioattivi per nutrirsi, provoca lo scioglimento e l'incenerimento degli esseri umani. Verrà sconfitta con uno stratagemma.

The curse of Frankenstein (La maschera di Frankenstein). R. Terence Fisher Scen. Jimmy Sangster. Int. Peter Cushing — Hazel Court — Christopher Lee. in Eastmancolour stampa Warnercolor Prod. Hammer film

Anche questo film fu preacquistato dalla WB, garantendo la distribuzione in USA. Frankenstein, smanioso di dare la vita, crea un mostro omicida. Dopo che questo si dissolve negli acidi, viene accusato dei delitti da lui commessi e condannato alla ghigliottina.

Fu il film che inaugurò la serie Hammer a colori e cosacrò Cushing e Lee pontefici mascimi del genere.

The black scorpion. (Lo scorpione nero). R. Edward Ludwig. Int. Richard Denning-Mara Corday — Carlos Rivas.

Effetti speciali di Willis O'Brien.

Girato in Messico in coproduzione, è un classico sugli insetti giganti. Qui è la volta di scorpioni del periodo giurassico cui un terremoto permette di uscire dalle grotte sotto il vulcano da dove vivono da milioni di anni. Sulla falsariga dei precedenti capolavori (*Assalto alla terra* e «*Tarantola*»), prendono a cacciare bestiame ed esseri umani, sia su automobili che sul treno. L'ultimo sopravvissuto arriva a Città del Messico, dove l'esercito lo trascina allo stadio olimpico e lo uccide con un cavo ad alta tensione.

Gli interpreti se la cavano, ma gli effetti molto deludenti fanno dubitare che l'autore fosse lo stesso di King Kong.

- 1958 *Island of lost women* (L'isola delle vergini). R. Frank Tuttle. Int. Jeff Richards — Venetia Stevenson — John Smith. Due piloti sono costretti ad attentare su un'isola nel Pacifico, che si rivela la roccaforte di uno scienziato atomico allontanandosi dalla civiltà. Ma non è il megalomane che vuole la distruzione del mondo o che crei mostri orrendi. Pare unicamente intenzionato a difendere la verginità delle tre deliziose figlie che girano per l'isola in costume hawayano. Un'esplosione atomica distrugge l'isola, ma gli occupanti si salvano. Fine delle verginità!

From the earth to the moon (Dalla terra alla luna). R. Byron Haskyn Scen. Bles & Leicester dal romanzo di Giulio Verne Technicolor. Int. Joseph Cotten — George Sanders — Debra Paget.

Il romanzo di Verne è parecchio cambiato. Rimane la rivalità fra i due scienziati che si alleano poi per raggiungere la Luna. La fantasia viene spremuta come un limone, ma il risultato è modesto per un «grande» della fantascienza come Haskyn. Il film fu ereditato dalla RKO, che non produceva né distribuiva più.

- 1959 *Teenagers from outer space* inedito. R e Prod. Tom Graeff. Int. David Lwe — Dawn Anderson — Ursula Hensen. Seguendo la moda dei film fantastici con teenagers per protagonisti, la WB compra questa produzione indipendente della Topaz. I giovan extraterrestri giungono sul nostro pianeta per conquistarlo con un mostruoso granchio al loro servizio. Ma uno degli alieni si innamora di una coetanea del nostro mondo.

- 1959 *4D man* (Delitto in quarta dimensione). R. Irvin S. Yeaworth jr. — Sog. J.H. Harris — Scen. Simonson & Chermak color Deluxe stampa in Technicolor. Prod. Fairview distribuito in Italia dalla WB. Int. Robert Lansing — Lee Meriweather — James Gongdon — Robert Strauss.

Secondo film diretto dall'autore di «*Blob*» (Fluido mortale) con minore ironia ma più cattiveria. Imparentato con l'uomo invisibile, il protagonista che compie l'esperimento, si danneggia. Può attraversare la materia, i muri le porte e le casseforti, ma scopre che per sopravvivere deve «succhiare» l'energia temporale dei suoi simili, riducendoli a cadaveri mummificati. Sarà tradito dalla donna amata, ma, anche qui, alla parola FINE si aggiunge il punto interrogativo del film di Yeaworth jr.

- 1961 *The Couch* (Ucciderò alle 7). R. Owen Crump Scen. Robert Bloch & O. Crump. Int. Grant Williams-Shirley Knight — Onslow Steven.

Uno psicopatico con passato incestuoso avvisa la polizia che commetterà un delitto ogni sera alle 7. L'arma è un puntaruolo rompighiaccio, le vittime degli sconosciuti. È in realtà un piano per uccidere il suo psichiatra, per lui proiezione della figura paterna, che gli impedisce di amare la sorella. Ridotto all'impotenza dalla polizia, diviene catatonico. Unica collaborazione di Bloch per la WB e una buona prova dello interprete di «Radiazioni BX-distribuzione uomo».

The Mask (La maschera e l'incubo). R. Julian Roffman Sogg./Scen. Taubes & Haber. Int. Paul Steven — Claudette Nevis — Bill Walcker.

Produzione in Canada che ripescò, dopo più di 10 anni, la proiezione in rilievo con occhiali rosso e verde. Lo spettatore doveva inforcarli ogni volta che qualcuno indossava una maschera atteca, visualizzando così gli incubi da quella provocati (scene di inferi e di mostri incappucciati). Come secondo effetto, la maschera provocava il risveglio dei peggiori istinti dell'individuo, soprattutto il sadismo omicida.

1962 *Wash ever happened to baby Jane?* (Che fine ha fatto Baby Jane?)

R. Robert Aldrich — dal rom. di H. Farrell — Scen. L. Hekler — prod. 7 ARTS. Int. Bette Davis — Joan Crawford — Victor Buono — Anna Lee.

Orrore psicologico: una ex bambina prodigio tiene prigioniera la sorella paralitica con la più sordida cattiveria fino a provocarne la morte per invidia. Ma la folle, regredita all'infanzia dorata, sarà catturata dalla polizia.

Un tour del force per due mostri sacri di Hollywood che si odiavano sul serio.

1965 *Two on a guillotine* (Il boia è di scena). E. William Conrad — Sogg. e Scen. Henry Slesar, in Panavision Int. Conne Stevens — Dean Jones — Cesar Romero.

Errore tragicomico. Dopo vent'anni dalla morte, avvenuta per un suo errore tecnico, un famoso illusionista muore, ma annuncia che tornerà all'oltretomba. Lascia erede la figlia che non vedeva da altrettanti anni, purché abiti per un po' di tempo nella sua casa (degli orrori). Dopo spaventati da baraccone, il mago riappare (vivo e vegeto), ma è pazzo e vuol ritentare con la figlia il numero che la rese orfana di madre...

My blood runs cold (Nodo scorsoio). R. William Conrad — Scen. John Mantley, in Panavision. Int. Troy Donawick — Joey Heatherton — Barry Sullivan

Uno sconosciuto convince una giovane di averla conosciuta in una vita precedente e di esserne stato l'amante. Il loro destino è di morire come un secolo prima. Lo sconosciuto è un ciarlatano, viene smascherato e la giovane salvata in extremis da una brutta fine.

1966 *Chamber of Horrors* (Lo strangolatore di Baltimora). R. HY Averbach — Scen. Stephen Kandel. Int. Cesare Danova — Wilfrid H. White — Laura Devon — Patrick O'Neal in Technicolor.

Originariamente girato come pilota di una serie TV, fu giudicato troppo «forte» e seguì il destino delle sale cinematografiche. Qui Patrick O'Neal vincentpriceggia nel disegnare un folle che, perduta una mano, si procura una serie di uncini, mannaie ecc. da applicare al moncherino per vendicarsi di co-

loro che lo fecero arrestare. Ne mutila i corpi per costruire un ideale corpo della giustizia con i vari pezzi, inviandoli poi volta per volta al museo degli orrori di due criminologi che alla fine riusciranno ad acciuffarlo.

1968 *Countdown* (Conto alla rovescia). R. Robert Altman Prod. William Conrad. In Technicolor e Panavision. Int. James Caan — Robert Duval — Joanna Moore.

Girato dopo la fusione con la Seven Arts, questo curioso prodotto racconta di un ipotetico primo allunaggio, che avrebbe per l'astronauta americano conseguenze mortali se non raggiungesse il modulo sovietico allunato prima ma i cui occupanti sono morti.

Debole la storia, girata da un anonimo Altman, che presta più attenzione (per più di metà del film) ai problemi personali degli astronauti che non al plot ed agli effetti speciali.

Finian's Rainbow (Sulle ali dell'arcobaleno). R. Francis F. Coppola da un rom. di D. Benedictus in Technicolor e Panavision. Int. Fred Astaire — Petula Clark — Keenan Wynn Musical: versione cinematografica di un successo teatrale degli anni 40. Lontano, però, dalla invenzione narrativa e figurativa di film come «Il mago di Oz» o «Brigadoon». Escluso, naturalmente Fred Astaire, gli interpreti sono inadeguati per questo ultimo musical favolistico.

1969 *The illustrated man* (L'uomo illustrato). R. Jack Smight, eff. spec. Ralph Webb in Technicolor e Panavision. Int. Rod Steiger — Claire Bloom — Robert Drivas.

Tratto da Bradbury. Negli anni 30 un giovane si accampa con un misterioso e tenebroso figura: l'uomo illustrato, reso tale da una «maga» che gli ha tatuato tutto il corpo. Fissando un'immagine, questa prende vita e l'osservatore assiste ad una storia. Ecco una famiglia del 2000, in cui i figlioletti, giocando con una macchina extratemporale, fanno sbranare i genitori da leoni creati dalla loro malsana fantasia. La civiltà (decimata) del 2000 fa un sogno in cui si prefigura la fine del mondo. Per pietà uccidono i loro figli, ed il mattino dopo scoprono che il mondo continua, sì, ma l'umanità non ha più bambini (per ovvi motivi!). Un gruppo di astronauti naufragati sul pianeta delle eterne piogge si decima prima che il sopravvissuto raggiunga un rifugio con tanto di «Gheisha». Mentre l'Uomo illustrato dorme, il giovane vede animarsi un'ennesima figura: l'uomo illustrato lo ucciderà...

1970 *Moon zero two* (Luna zero due). R. Roy W. Backer Eff. sp. K. West, N. Adler, Les Bowie. Int. James Olson — Catherine Von Schell, in Technicolor.

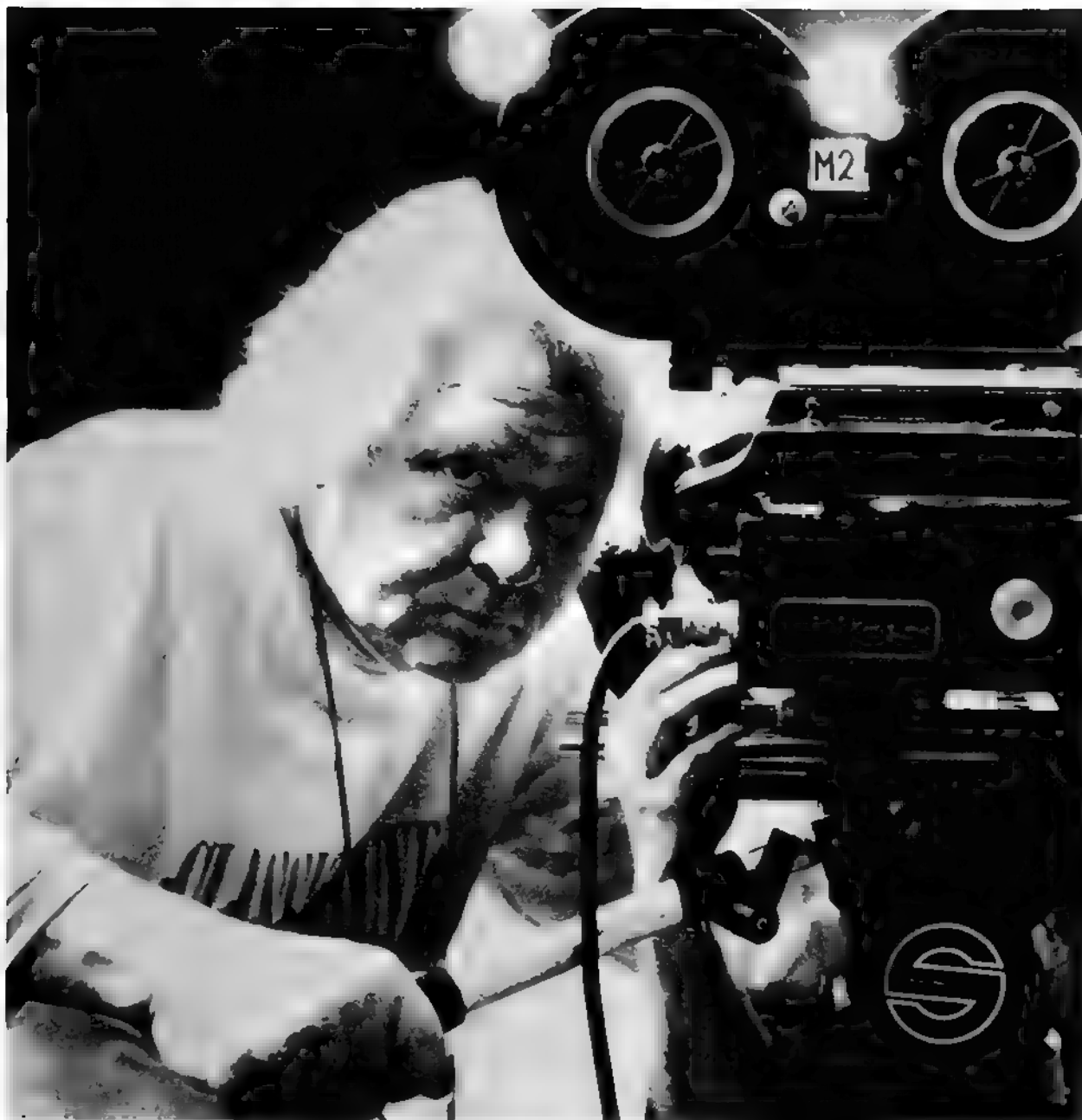
Girato in Inghilterra dal 7 Arts/Hammer

Tentativo di adattare (non sempre seriamente) tematiche da Far West sulla Luna ormai colonizzata dai minatori. Se la storia, ripeto, non sempre è sul piano della serietà, gli effetti speciali (siamo nel dopo 2001!) sono più che accettabili.

KEN RUSSELL
I PECCATI DI
UN VISIONARIO



1968-1970 Monteleone



KEN RUSSELL I PECCATI DI UN VISIONARIO

di Massimo Monteleone

«Il pubblico preferisce vedere storie di diavoli piuttosto che di santi».

«I compositori sono i più vicini a fare ciò che io stesso cerco di fare; esprimere l'inesprimibile, o piuttosto investigarlo, esplorare l'inesplorabile, il mistero divino».

«Non sono un intellettuale... il mio approccio al cinema è sempre e solamente emotivo... il cinema per me è un fatto d'arte terribilmente romantico».

«Ci sono più resurrezioni in Dallas che in tutta la storia del Cristianesimo».

Ogni qual volta che il nome di Ken Russell appare sul manifesto di un film o sulla locandina di un'opera lirica, lo scandalo è assicurato. Sulla stampa (specie italiana) i complimenti si sprecano: visionario, delirante, sacrilego, pazzo, kitch, sessuofobo, infantile. Insomma il re dell'eccesso e dello schiaffo audiovisivo alle sacre convenzioni dell'Arte. Ma l'ironia che lo contraddistingue gli permette di non offendersi. Il fatto è che qualsiasi materiale (testo letterario, musical o vita d'artista) diventa nelle sue mani qualcosa di «russelliano» senza appello, risultando stravolto agli occhi dei critici puritani e decisamente provocatorio per le platee del «buon gusto» e dei «buoni sentimenti». È di certo un autore per il quale non si adatta il metro dell'equilibrata mediocrità. Lo si può considerare affascinante per le sue personalissime stravaganze espressive, o altrimenti detestare con tutta la propria sensibilità di spettatore, ma l'indifferenza gli è ignota davvero.

KEN RUSSELL
SUL SET DEL FILM
«LA TANA
DEL VERME BIANCO»

La sua infanzia fu un vero bombardamento «cinematografico». Andava al cinema con sua madre anche tre volte alla settimana. Poi cominciò a farsi il «cinema» a casa, con un proiettore a manovella, un grammofono, vecchi dischi come colonna sonora, e alcuni classici del cinema noleggiati da un emporio, dei quali Russell ricorda con entusiasmo *Metropolis* e *I Nibelunghi* di Lang, ma anche Betty Boop e le vecchie comiche del muto (tutti influssi riscontrabili nel suo stile futuro). All'indigestione delle altrui immagini seguiva l'evo- cazione di altre, in fermento nella sua mente. La sede di questa cineteca immaginaria era la cima di un albero, «il suo albero», sul quale saliva subito dopo essersi alimentato di film e che a seconda dei casi diventava la chiglia di una nave pirata, una grotta o una foresta incantata. Anche da adulto (è del '27) sembra divertirsi assai con la regia fantasiosa di film, video e opere liriche, non man- cando di provocare. Basta pensare a *La carriera di un libertino*, di Strawinsky, la prima sua esperienza come regista d'opera in occa- sione del Maggio Musicale Fiorentino dell'82. Anche nel trattare il libretto di W.H. Auden (scrittore e poeta cristiano del '900 ingle- se), zeppo di riferimenti faustiani ed ambientato nel XVIII secolo, Russell e lo scenografo Derek Jarman (il regista di *Jubilee* e *Cara- vaggio*) hanno calcato il pedale della modernizzazione, e la condanna di ciò che di diabolico e corrotto vi è nel mondo attuale (come il programma televisivo a quiz dal quale fuoriesce un novello Lucife- ro imbonitore, oppure quella nuova Londra libertina adagiata in salotti e discoteche punk) si fa in seguito grottesca nell'uso di quo- tidiane ossessioni pubblicitarie come la lavatrice, sulla quale viene sospinto il protagonista dall'emissario infernale. A parte l'uso di simboli o analogie troppo «popolari», e di metafore storiche azzar- date o decisamente kitch, il tentativo di attualizzare il passato o le tematiche universali per arrivare meglio al pubblico è comunque se- gno di creatività, ed esigenza che certe esperienze del passato pos- sano dire qualcosa di valido allo spettatore dei nostri giorni. Lo spiega bene lo stesso Russell: «Perché la gente riesca a credere che certi fatti sono veramente accaduti bisogna presentarli in un linguaggio moderno. Prendete per esempio la distruzione dei monasteri da parte di Enrico VIII. Io farei vedere dei bulldozers che abbattono le chiese. Farei vedere Enrico VIII in TV che tenta di giustificare i suoi pro- getti di divorzio. Vorrei mostrarlo mentre suona sulla chitarra «Greensleeves», la canzone che egli compose, e mentre ne manda il nastro magnetico ad Anna Bolena...».

Russell ha un preciso motivo per condannare il mondo dei mass-

UN'IMMAGINE
TRATTA DAL FILM
«CHINA BLUE»



media. Egli stesso fu all'inizio della carriera un creatore di shorts pubblicitari, ed in seguito abbandonò tale attività constatandone la totale falsità. «Un pericolo per la società moderna è proprio il mondo fittizio in cui lo spettatore televisivo è incoraggiato a credere. Sono anche favorevole alla distruzione della mentalità commercialistica, la quale vuol credere che tutto vada bene, mentre questo non è affatto vero». La condanna di ogni forma di mercificazione, ed in particolare modo di quella religiosa, è presente in *Tommy*, il film musicale che Russell girò nel '75 visualizzando con vulcanica fantasia la celebre opera rock composta nel '68 dai «The Who». Nel raccontare la traumatica storia del giovane cieco sordo e muto, che attraversa gli orrori e gli idoli proposti alle generazioni del dopoguerra, Russell accentua i fermenti esistenziali e religiosi già in nuce nell'opera facendone una parabola moderna sul cammino dell'Uomo. Dall'isolamento in cui la società lo chiude, attraverso la violenza insita al fondo di ogni tentativo parziale di cura della «malattia umana», la scoperta di una verità nuova e prorompente ma erroneamente identificata con se stessi («Io sono la Luce», canta Tommy come un nuovo Messia alla gente, ma i suoi seguaci si ribelleranno contro di lui), fino al riconoscimento da parte dell'uomo dell'alterità della sua origine e del suo significato. Questo ultimo passo verso la liberazione dell'«io» è simbolizzato dalla sequenza finale del film in cui Tommy sale sulla cima di una montagna mentre irrompe l'alba, alzando le braccia — commenta Russell — «come per abbracciare il sole che dona la vita» nella «affermazione dell'eterna divinità dell'Uomo». A proposito di questa scena è significativo ciò che osserva J. Gomez sul valore visivo della «montagna» nel cinema del regista britannico: «Russell usa scogliere rocciose e montagne in modo del tutto personale. Le montagne sembrano apparirgli sacre come lo erano ai poeti romantici inglesi (...). Per i personaggi di Russell le montagne sembrano essere uguagliate, se non ad una ricerca dell'infinito, almeno ad un movimento verso la trascendenza dell'io comune e mediocre, e in questo modo nei suoi film le montagne evocano frequentemente momenti di sublimità o di estasi nei quali l'io momentaneamente trionfa sulle limitazioni e le gravosità di un mondo oppressivo. L'immagine è quasi sempre la stessa, non importa quale sia il contesto specifico — un uomo o una donna stanno in piedi con le braccia aperte alla base o sulla cima di una scogliera o una montagna...». Considerato anche il fatto di aver stabilito la sua residenza di campagna tra le colline del Cumberland, quelle di Wordsworth e dei «laghisti», Russell a questo pun-





to non si discosterebbe dal simbolismo della natura di Caspar David Friedrich, il genio della pittura preromantica tedesca. Ma mentre i paesaggi di Friedrich contengono «mistero» velato e inespresso, anche quando appaiono cimiteri e cattedrali tra i monti regna sempre il silenzio e la quiete, le immagini di Russell sono violentemente effervescenti, instabili, cioè — parafrasando il *Macbeth* di Shakespeare — «piene di strepito e di furore / ma con significato». Tornando a *Tommy*, infatti, la storia — diventata un caleidoscopio vorticoso nella messa in scena di Russell — segue e rispetta i ritmi convulsi della musica rock anche nelle immagini, nel tentativo di «filmare» la dimensione musicale, cosa che il regista continua a fare da qualche anno firmando coloriti video-clip.

Siamo giunti così alle due componenti primarie dell'universo-Russell che in *Tommy* sono come sintetizzate-amplificate all'ennesimo decibel. La prima è la passione per la musica (principalmente classica) e le altre arti come la danza, la poesia, la pittura e la scultura. Tale passione Russell la esprime attraverso delle biografie filmate (*biopics* in inglese) di celebri personalità geniali. Questi film biografici, concepiti in modo completamente originale rispetto agli stereotipi hollywoodiani o ai nostri sceneggiati televisivi, portano tutti il suo marchio di fabbrica, quello stile neo-barocco e febbricitante, urlato e ridondante, pieno di inventiva scenografica (*Il boy friend*, *Tommy*, *Lisztomania*), dalla plasticità e dal figurativismo esasperati, non di rado grotteschi (*I diavoli*, *La perdizione*, *China Blue*, *L'ultima Salomè*).

Leslie Caron (interprete di *Valentino*, la biografia del divo targata Russell) lo usa chiamare per questo suo gusto dello spettacolo «il Fellini del Nord», mentre il regista tedesco Hans-Jürgen Syberberg (autore di *Parsifal* e *Hitler - Un film dalla Germania*, appassionato di musica come Russell) lo definisce «la versione britannica di Werner Schroeter» (figura maledetta del nuovo cinema tedesco, omosessuale, esteta, profondo conoscitore dell'opera lirica da cui si sprigiona il suo unico Dio: la Callas).

Veniamo ora alla seconda componente dell'opera di Russell: l'ispirazione religioso-cattolica, radicata nelle vicende biografiche del regista (convertitosi «per libera scelta» nel '56), e da diversi anni rinnegata dall'autore, nonostante i soggetti scelti che continuano a oscillare tra la metafisica e la dannazione terrena. Ciò non significa che i suoi film trattino temi «evidentemente» dottrinali o basati su personaggi legati alla Chiesa e al cristianesimo (fatta eccezione per il potente ritratto dell'Abate Grandier de *I diavoli*, sullo

sfondo delle lotte fra cattolici e ugonotti nella Francia di Richelieu). È Russell che ama ricreare figure di artisti con l'occhio teso ad interpretare la loro vita e la loro opera come un drammatico anelito all'Assoluto, del quale la scintilla artistica tenta di strappare e ricomporre talune armonie; oppure indagare sulle tracce di cristianesimo (a livello di intuizione, paradigma o rigetto) presenti in certe forme dell'arte otto-novecentesca, provocate dai fatti esistenziali di ogni artista. «Quando ero giovane non sapevo davvero dove fossi diretto, ma appena approdai alla fede il mio lavoro, la mia filosofia guadagnarono una direzione. A parte *Il boy friend*, i miei film sono stati "cattolici" nel modo di vedere: film sull'amore, la fede, il peccato, la colpa, il perdono e la redenzione — film che avrebbero potuto esser fatti solo da un cattolico». «Le cose sfavillanti, spettacolari mi derivano dal cattolicesimo (...) una religione sfarzosa, vistosa, flamboyante. *Tommy* riguarda argomenti abbastanza grossi, i falsi messia, i veri messia, l'uomo che vuole essere Dio, ecc. Questo è ciò che mi interessa. È un tema ricorrente nei miei film. Voglio dire che tutti i miei film sono molto cattolici, ma la gente non lo dice». Affermazioni anteriori al 1980, che vanno obiettivamente paragonate con altre più recenti: «Non ho il senso religioso della vita. Ora ho fatto un passo avanti: sono un convinto fatalista. E panteista (...). Dio, secondo me, è natura. Adesso credo nei cicli, la natura che si riproduce». «I personaggi diabolici sono più interessanti (...). Del resto il bene è così noioso». (Comunque, in Russell la mistificazione va sempre a braccetto con la de-mistificazione, e i film vanno sempre al di là delle facili interviste di giornalisti provocatorii).

Tutto ciò è però continuamente posto in dialettica col tormento esistenziale e la sensazione di disfacimento (fisico e spirituale) comuni a quei geni ipersensibili e narcisisti (vedi Ciaikovskij, Mahler e Liszt), troppo in lotta con se stessi e i propri legami affettivi, e troppo stretti nella prigione della loro epoca, del loro tempo (vedi Oscar Wilde o lo scienziato di *Altered States*). Queste contraddizioni insite in loro, il conflitto tra aspirazioni assolute e una materialità destinata alla morte, danno a codesti «eroi» dilaniati (non a caso una monografia inglese sul cinema di Russell si intitola *A Director in Search of a Hero*) quella connotazione «romantica» alla quale il regista non si è mai sentito estraneo. E la dialettica degli opposti non si ferma ai contenuti tematici e verbali, bensì si articola e si scatena nell'immagine filmica, nella sconcertante antitesi fra scene liriche, estatiche, evocatrici di serene idealità, e figurazioni distorte, crudeli, bizzarre e satiriche, di selvaggio erotismo, infer-

nali o freddamente funebri. Come egli stesso ha suggerito, i suoi film appaiono una sorta di «misteri medievali», complesse rappresentazioni nelle quali l'elemento sacro si sposa alla parodia, al macabro, al melodramma, all'irriverenza, al lirismo come alla comicità, col risultato che il sacro e il profano conservano un gusto accessibile senza tradire i contenuti fondamentali. Russell non dimentica, nel descrivere gli slanci ideali dei suoi protagonisti, che l'individuo e il mondo sono preda di ciò che vi è di più «terreno» nel bene e nel male, e così le sue immagini si colorano delle umane contraddizioni (specie quelle legate al sesso, punto dolente di tanti suoi «geniacci»).



**AMANDA DONOHUE
IN UNA SCENA
DEL FILM
«LA TANA DEL
VERME BIANCO»**

IMMAGINI DELLA VITA E DELLA MORTE

Quelle che seguono sono alcune voci ricorrenti del complesso dizionario visuale di Russell, con riferimento a precise sequenze dei suoi film:

— *sessualità violenta* (la ninfomane Nina che tenta disperatamente di consumare nello scompartimento di un treno il proprio matrimonio con l'omosessuale Ciaikovskij ne *L'altra faccia dell'amore*; tutta la sequenza dell'esorcismo pubblico delle Orsoline e le deliranti visioni cristologico-sessuali di Madre Giovanna, ne *I diavoli*; la castrazione di Liszt tramite ghigliottina operata da Carolina di Russia, simile a un demone notturno in giarrettiere, nell'incubo di *Lisztomania*; in *China Blue*, la protagonista che brutalizza un poliziotto in stile sado-maso);

— *sessualità ideale* (Robert Powell e Ann Margret che si amano tra le montagne e sotto le acque di una cascata, nelle prime scene di *Tommy*);

— *morte/disfacimento* (i corpi annegati dei due giovani amanti in mezzo al fango, in *Donne in amore*; Ciaikovskij consumato dal colera in agonia sul letto di morte, ne *L'altra faccia dell'amore*; la strada che porta a Loudun segnata dai pali e le ruote della tortura, con gli scheletri corrosi dai vermi, i cadaveri degli appestati ammucchiati nella fossa, e il volto di Grandier consumato dalle fiamme del rogo, ne *I diavoli*; Mahler che urla vivo nella bara, in *La perdizione*; lo scheletro pieno di serpenti che appare al posto del protagonista «curato» a LSD, in *Tommy*; i due personaggi di Death e Life-in-Death che giocano a dadi in una barca sul lago ne *La ballata del vecchio marinaio*; Adamo ed Eva moderni che ridiventano polvere al vento nella lunga sequenza visionaria di *Stati di allucinazione*, e sempre nel film il corpo del dr. Jessup regredito allo stadio di materia informe in fase di disgregazione; il video-clip mostrato in *China Blue*, dove in pochi secondi si assiste alla putrefazione del sentimento nel nucleo familiare consumistico; l'agonia di Byron, la morte di Shelley e Polidori nelle visioni di *Gothic*);

— *lirismo poetico* (Rupert ferito che corre nudo nel mezzo della natura, e l'inquadratura del suo braccio che si muove a rallentatore tra le spighe di un campo, in *Donne in amore*; la donna-crisalide sugli scogli nella scena onirica de *La perdizione*, e nello stesso film la sequenza in cui Mahler bambino cavalca nel bosco su di un bianco destriero; il padre di *Tommy* in piedi sulla cima di una montagna, ripreso frontalmente mentre tiene tra le mani un bianco disco luminoso; l'omaggio chapliniano a «La febbre dell'oro» contenuto in *Lisztomania*);



— *teatralità* (oltre ad essere dimensione costante de *I diavoli*, *Il boy friend*, *Lisztomania* e *L'ultima Salomè*, ne troviamo esempi nella danza greca di Hermione di *Donne in amore*, nella plateale gara tra Tommy e il re del «flipper» Elton John, e nei «tableaux» scenografici di *Messia selvaggio*, *Valentino*, *Gothic* e l'inserito di *Aria*);

— *crudeltà* (la tortura a cui viene sottoposto Grandier ne *I diavoli*; Alma Mahler vestita a lutto, insieme al suo amante vestito da ufficiale nazista, che oltraggia la memoria del marito danzando sulla sua bara, e spogliandosi come una novella Salomè in un funebre ma sensuale strip-tease, ne *La perdizione*; tutta la sequenza del sadico cugino Kevin in *Tommy*; il «bruto pagano» che violenta alcune bionde vergini sacrificali nel castello di Wagner, in *Lisztomania*; la sequenza della prigione in cui Rodolfo Valentino viene fatto oggetto di oscenità e violenze da parte dei detenuti, nel film a lui dedicato);

— *simbologia cristiana* (padre Grandier che compie l'atto della Consacrazione tra le montagne, prima da solo e poi bevendo il calice con Madeleine, ne *I diavoli*; da *La perdizione*, le immagini delle illustrazioni di Doré per l'«Inferno» di Dante e «Il Paradiso Perduto» di Milton, evocate dalla musica di Mahler; *Tommy* è inoltre costellato di riferimenti al cristianesimo, e l'intero film è già stato letto da certi critici come una parabola cristologica (Comuzio, Montini). Si va dalle dissacrazioni come la chiesa in cui si celebra il culto idolatrico di Marilyn Monroe (una «Madonna» ante-litteram), con tanto di «comunione» a base di pasticche e «Johnnie Walker», all'iconografia sacra di San Sebastiano nella scena di Tommy alla mercè di Tina Turner, dove gli aghi lisergici sostituiscono le frecce. Lungo tutta l'opera ricorre il simbolo della croce commemorativa, intesa come martirio in molte scene visionarie del film. Tale simbolo è continuamente riferito al padre di Tommy, allusione al Dio che dona la vita e la luce (il disco bianco della scena già citata), che è anche martire (appare con gli abiti militari crocifisso sulla croce degli orfani di guerra, o sulla sagoma di un aeroplano), quasi in una contaminazione Padre-Figlio/Dio-Cristo che spiegherebbe anche la simmetria capovolta che sussiste tra l'inquadratura che apre il film e quella che lo chiude. Nella prima il tramonto del sole testimonia la discesa del padre di Tommy dalla montagna con le braccia abbassate (quasi un'incarnazione), nell'altra il sole che sorge saluta l'ascesa del figlio a braccia alzate, che canta «Vedimi, sentimi, toccami, guariscimi»; la sequenza finale di *Lisztomania*, quando l'anima di Liszt ritorna ai cieli finalmente redenta, alla guida di un'angelica astronave a canne d'organo «femminili», mostrate come un'ar-





chitettura sacra in stile gotico, mentre canta «Peace at last», l'inno in cui si celebra il trionfo dell'Amore evocato dalle note del «Liebestraum»; da *Stati di allucinazione* in poi, l'«imagerie» cattolica è sempre più contrassegnata dal furore e dalla distorsione, si pensi alle visioni bibliche (Genesi e Apocalisse) di quel film, al Cristo blasfemo crocifisso in stile Dali, o a quello impotente stritolato dal Serpente del Male ne *La tana del verme bianco*);

— *il satanico* (il personaggio del conte omosessuale respinto da Ciaikovskij in *L'altra faccia dell'amore*; il barone di Laubardemont, padre Barré e i due medici-macellai che preparano il piano contro Grandier in una fumosa cantina, ne *I diavoli*. E comunque la dimensione del Potere descritta dal film è demoniaca sostanzialmente, in contrapposizione alla falsa, esteriore possessione diabolica addebitata alle suore; puzzano lievemente di «zolfo» anche lo zio pervertito e il patrigno di *Tommy* in certe inquadrature, e The Acid Queen/Tina Turner; il personaggio di Byron in *Gothic*; in *Lisztomania* campeggia la figura di Wagner, in particolare la sequenza in cui l'abate Liszt, mandato dal Papa/Ringo Starr, compie un esorcismo contro Wagner-Dracula suonando al pianoforte la sua «Totentanz» a colpi di fiammate purificatrici; il caprone a sette occhi — la Bestia dell'Apocalisse di S. Giovanni — nel primo inserto visionario di *Stati di allucinazione*; il personaggio della sacerdotessa Lady Silvia Marsh, vampiro pagano che vomita sul crocifisso e compie altre cosucce ne *La tana del verme bianco*);

— *parodia cinematografica* (Mahler che guarda dal treno l'ironica citazione di *Morte a Venezia* di Visconti, Mahler e i fratelli che fanno il verso ai Fratelli Marx, la conversione «ariana» del musicista ebreo al cattolicesimo, rivissuta in chiave nazista con evidenti allusioni a *I Nibelunghi* di Lang, e girata come una serie di «quadri» del cinema muto con tanto di didascalie retoriche, in *La perdizione*; tutto *Lisztomania* è un pozzo di omaggi e parodie, un incessante gioco di iconoclastia, una sorta di teatrale cartone animato per adulti nel quale confluiscono dettagli di aree storiche e culturali diverse. Caricature ideologiche, barocchismi felliniani, si alternano a citazioni filmiche: Chaplin, *Potëmkin*, Dracula, Frankenstein, *L'esorcista*, condite con brandelli della cultura di massa, la fantascienza, i fumetti di Thor e Superman, ecc.; il reverendo Shayne di Anthony Perkins in *China Blue* è un'ennesima caricatura di Norman Bates/*Psycho*; *La tana del verme bianco* uno scanzonato carosello sui film e telefilm della tarda Hammer).

Nel cinema di Russell è come se Dio e il Diavolo, l'Anima e il

Teschio, l'Arte e il Corpo fossero bombardati sullo schermo in modo visualmente sintetico, trasferendo l'analogia e il contrasto propri della poesia all'espressione cinematografica. «L'elettricità dei tesi e instabili lirismi di Russell scaturisce da una paragonabile giustapposizione di emozioni opposte e discordanti; egli mostra ben poco interesse nella grigia area compresa fra gli estremi (...). Ciascun film è una dialettica tra due estremi: l'immortalità che i protagonisti desiderano e la morte, che anche desiderano. Ogni film oscilla tra nozze e funerali (...). Questa tensione primaria dà energia ai film rendendoli sia barocchi che manieristici». L'effetto di un tale stile sul medio pubblico è ben spiegato da Gomez: «Per Russell l'arte della gentile persuasione è perduta in questa nostra era; il pubblico è diventato contento di sé, si crede «soddisfatto» e perciò deve essere assalito e scosso per raggiungere una consapevolezza, o nel condividere emozioni di rapimento, trasporto, oltraggio, riguardo un particolare soggetto». E lo stesso regista replica: «Quando ne ho la possibilità mi piace che gli spettatori pensino, che si stupiscano, che non restino immobili come zombie di fronte alla televisione. La reazione può essere anche negativa, ma quello che conta è che ci sia una reazione».

Nonostante le buone intenzioni di Russell, un film come *I diavoli* divenne il manifesto del «sacrilegio» cinematografico, e subì un feroce attacco da parte cattolica, provocato però da un fraintendimento basilare degli obiettivi reali dell'opera: condannare non tanto la Chiesa, che storicamente agisce nel film, quanto ogni forma di Potere in senso sovratemporale, qualunque abito esso abbia assunto nella Storia (non a caso le scenografie di Loudun curate da Derek Jarman hanno un carattere stilizzato e atemporale). Al di là degli orrori e della corruzione mostrati, Russell colloca come pietra di paragone il suo nuovo eroe-martire: ed è Padre Grandier, peccatore e non troppo ortodosso sul celibato ecclesiastico, ma unico custode della fede anche in mezzo alla depravazione clericale («chiamatemi pure il più grande peccatore, ma non sarò mai un discepolo di Satana!», grida ai suoi accusatori), e agnello immolato per la libertà della sua città (con evidenti parallelismi, nelle scene del processo e del rogo, con *La passione di Giovanna d'Arco* di Dreyer, anche se il «décor» sanguigno è opposto al rigore dreyeriano).

In mezzo a tanto delirio scenografico e musicale, dissacratorio e romantico, scopriamo un coerente filo conduttore che collega gli artisti delle *living biographies* televisive degli anni '60 (Isadora Duncan, Delius, Gaudi, Rossetti) ai loro colleghi descritti con superbia iconografica nei lungometraggi realizzati dal 1969 in poi. Rupert



Birkin, Piotr Ciaikovskij, Padre Grandier, Henri Gaudier, Gustav Mahler, Franz Liszt, Wordsworth e Coleridge e, a loro modo, Byron, Shelley e la moglie Mary, e da ultimo Oscar Wilde, nonostante l'evidente diversità sono parenti stretti nella grande famiglia dei «ricercatori dell'assoluto», e rappresentano quindi anche gli antenati legittimi di Tommy e del Jessup di *Stati di allucinazione*. Quest'ultimo è un Faust moderno alla ricerca della Verità Suprema (glielo dice anche la moglie Blair Brown), è un Orfeo ribaltato (è la moglie-Euridice che scende nell'abisso del Nulla per riportarlo alla realtà), ed anche un «falso» Jekyll-Hyde, in quanto la parte del film sulla sua regressione genetica allo stadio primitivo è relativamente estranea al nucleo principale dello *script* — specie stilisticamente — e alle tematiche usuali del regista. È forse da considerarsi un'ennesima strizzata d'occhio cinefila (per es. a *Ricerche diaboliche* di Arnold o *Il lupo mannaro americano a Londra*, e ai *monster-movies* consimili), come altri sberleffi «di genere» che Russell si sta concedendo di recente (la parodia dell'horror inglese con *The White Worm* e quella del teatro decadente con la *Salomé*). Ma il dr. Jessup non si serve propriamente della «scienza», bensì di droghe allucinogene, e cioè ridà valore *gnoseologico* alle visioni od ossessioni plastiche di Russell, e quindi all'immaginazione intuitiva. Questa è propria dell'arte, onnipresente nella filmografia russelliana sia come materia biografica che come artificio personale (anche per sfogare la sua mania di citare i classici del cinema e la cultura pop). Da qui si comprende come il laboratorio di *Altered States*, la «notte dell'orrore» di *Gothic*, o l'inserito operistico di *Aria* siano solo pretesti di Russell per propinare sempre il «suo» film eccitante, smaltato e trasgressivo (ciò vale ancor di più per le sue «oltraggiose» regie liriche, dove Faust o la Mimì pucciniana sono trasportati in un'orgia da «Carosello»). Eppure i suoi delirii non sono mai completamente finì a se stessi: «In un mondo dove ogni cosa è stata degradata e privata del valore, Russell immagina ancora l'Arte come il centrale atto creativo che mette ordine a un universo caotico. Il fatto che la maggior parte dei suoi film esamini il tradimento della vocazione da parte dell'artista, non può offuscare la fede di Russell nell'importanza morale dell'arte». Anche se ultimamente il polemistà morale ha ceduto al burlone di lusso, il disincanto ha preso il sopravvento, e il barocchismo alla Méliés non brilla di fantasia, un maniaco dell'Immagine come Ken Russell continuerà a costruire giocattoli per adulti. Per un teatrino dove le marionette di Cristo, Belzebù, l'Artista e la Morte non sembrano ancora stancarlo.

documentazione biografica

Henry Kenneth Alfred Russell è nato il 3 luglio 1927 a Southampton, Hampshire (Inghilterra), da un commerciante di calzature. Dal 1941 il padre, che aveva dovuto interrompere la carriera marittima, lo iscrisse all'Accademia Navale di Pangbourne (Berkshire), per la quale il giovane Ken non dimostrò quell'interesse che invece manifestò nell'andare al cinema a divorare centinaia di film americani (specie musicals), oppure nell'approntare recite casalinghe da «cinéophile» e proiettare classici sonorizzati alla meglio.

Dopo il diploma, a 17 anni, tentò la carriera dell'apprendista ufficiale nella Marina Mercantile, a bordo di un cargo diretto in Oceania. In seguito ad un esaurimento nervoso decise di lasciare la carriera navale. Si dedicò alla pittura, e dal '45 si arruolò per tre anni nella R.A.F. come elettricista. Recatosi quindi a Londra in cerca di ulteriore lavoro, trovò impiego per sei mesi presso la galleria d'arte Lefevre, in Bond Street. Dal '48, tramite un amico patito della danza (conosciuto nella R.A.F.), Russell si iscrisse all'Hampstead Ballet Club dove acquisì le basi della danza classica. Ricevette una borsa di studio dall'International Ballet School, guidato dal maestro Sergiev, e lavorò poi con il London Theatre Ballet, dove incontrò Terry Gilbert (il futuro suo coreografo per *I diavoli* e *Il boy friend*), col quale portò «Il lago dei cigni» in tournée estiva ad Eastbourne. Entrò quindi per breve tempo nel balletto nazionale norvegese, il Ny Norske Ballet, e partecipò infine al musical «Annie Get Your Gun». Deluso dalle sue esperienze di ballerino, il futuro cineasta tentò di fare l'attore, lavorando con la compagnia dei Garrick Players, nel South Devon, nella commedia «Quando i cavalieri avevano coraggio», che fallisce dopo tre settimane. È nel mondo dell'Immagine che Russell cominciò a trovare la sua autentica vocazione: negli anni '50 studia fotografia al South-west Essex Technical College & School of Art e, dopo il diploma, lavora come fotografo free-lance per riviste come «Illustrated» e «Picture Post». Da fotoreporter a cineamatore il passo fu breve, e tra il 1956 e il '58 egli realizzò tre cortometraggi da dilettante (più uno incompiuto). Il primo, *Peepshow* (1956), era una fantasia in cui alcune marionette diventavano persone vive: costato 150 sterline, fu interpretato da una costumista di scena conosciuta alla scuola di fotografia, Shirley Kingdom, che Russell sposò l'anno dopo (sarebbe diventata più tardi l'ottima costumista-arredatrice di tutti i suoi film famosi). Sempre nel '56 vi fu l'evento decisivo per la vita e l'ispirazione artistica di Russell (da lui più volte sottolineato nonostante le più recenti abiure in favore di un panteismo romantico): la con-



versione al cattolicesimo. Frutto di ciò fu il secondo cortometraggio, *Amelia and the Angel* (1957), la storia, o meglio l'allegoria religiosa, di una bambina che perde le ali di un costume da angioletto per una recita, ne cerca di nuove per tutta Londra, e infine seguendo un angelo vero trova un pittore-Cristo che gliene va a prendere un paio in paradiso. Questo filmato e il successivo *Lourdes* (1958), un documentario sul celebre santuario girato in una sola settimana, furono finanziati dal responsabile del Catholic Film Institute, Anthony Evans, fiducioso di quel giovane pieno di fede nella Chiesa e nella macchina da presa. Lo sceneggiatore e produttore televisivo Norman Shallow, che aveva visto *Amelia* ed era rimasto favorevolmente impressionato dalle doti di fantasia del cineamatore, segnalò Russell a Huw Wheldon, produttore di «Monitor», un programma culturale della BBC specializzato in documentari. Costui lo incaricò di dirigere un cortometraggio basato su delle poesie di John Betjeman. Da allora il contratto con la BBC fu più volte riconfermato: Russell si diede anima e corpo al rinnovamento del teledocumentario inglese secondo uno stile che sconcertò subito critici e spettatori. Nacquero così, tra il '59 e il '65 («Monitor») e dal '66 al '70 (per il programma «Omnibus»), le *living biographies* o *film impressions*, bizzarro incontro di temi e personaggi reali, e di interpretazioni ardite ed estemporanee di celebri personalità artistiche. La fedeltà storica convenzionale non interessò Russell fin dall'inizio: erano bandite le accademiche ricostruzioni d'ambiente, il materiale fotografico, ecc. Ogni personaggio, anche se già classico, era colto come se venisse intervistato e pubblicizzato oggi, direttamente, apparendo sullo sfondo dei giorni nostri. «Il mio modo di dirigere aboliva finalmente quanto di monotono, reverenziale e didattico viene evocato dalla parola "documentario"». In 10 anni Russell realizzò per la BBC più di 30 filmati biografici o di costume, «resuscitando» Isadora Duncan, Elgar, Debussy, Dante Gabriel Rossetti e Frederick Delius, per citare quei ritratti che gli hanno valso il premio della Screenwriters Association. Durante l'attività per «Monitor» Russell realizzò anche una ventina di pubblicità televisive (TV Commercials) per le cioccolate Black Magic e Galaxi Bars, e i fagioli al forno Horlicks (del suo futuro disgusto verso gli «spot» si trova un riferimento preciso nella sequenza di *Tommy* in cui la televisione vomita cioccolato, fagioli e detersivo su Ann Margret).

Dopo aver visto il film su Debussy, l'attore Michael Caine lo segnalò al produttore Harry Saltzman, il quale scritturò Russell — che aveva appena ultimato (1963) il suo primo sfortunato lungo-

metraggio *French Dressing* (una commedia balneare «alla Tati») — per la regia di *Un cervello da un miliardo di dollari* ('67), terza avventura spionistica dell'agente Harry Palmer. Pur non baciati dalla fortuna, i due lavori portarono — dopo gli ultimi due medaglioni televisivi su Delius e Strauss, quest'ultimo foriero di scandali e censure — al primo capolavoro del regista, *Donne in amore* (1969), tratto da D.H. Lawrence. Premiato con l'Oscar a Glenda Jackson, il film segnò l'affermazione internazionale di Russell come cineasta maturo, nonché consacrò il suo impareggiabile stile «flamboyant» e la sua fama di «maledetto», visionario, barocco e dissacrante (il film ebbe sequestri e dissequestri di portata storica, secondi soltanto a quelli de *I diavoli*).

Dal '70 al '77 si scatena un genio istrione (forse incompreso), che senza rinnegare i propri interessi verso le biografie filmate (*biopics*) trascina all'iperbole fantastica le vite di Ciaikovskij, Gaudier-Brzeska, Mahler, Liszt e Rodolfo Valentino, alternandole a rivisitazioni del musical classico (*Il boy friend*) o rock (*Tommy* e lo sesso *Lisztomania*), compreso il dramma in costume *The devils*, una *black comedy* dalle intenzioni molto più severe di quanto le sue immagini iconoclaste abbiano potuto far pensare all'epoca (1971). Dopo il non convincente *Valentino* (1977), interpretato dal ballerino Nureyev, il furore creativo di Russell accusa una battuta d'arresto (da lui stesso dichiarata), e lo convince quasi a lasciare il cinema. Costretto all'inattività (l'unica eccezione sono i due telefilm del '78 su Wordsworth e Coleridge), l'«enfant terrible» del cinema inglese vede abortire diversi progetti per mancanza di finanziamenti o disaccordi sul cast (*Dracula*, *Evita*, *The Beethoven secret*, *Moll Flanders*), ma nel frattempo (1979-80) arriva la proposta hollywoodiana anche per lui, come è stato per i suoi colleghi britannici Schlesinger, Parker, Yates, Scott, Reisz. Chiamato a sostituire Arthur Penn sul set di *Altered States* (Stati di allucinazione, '80), Ken Russell fa riesplodere con virulenza le sue corde mistiche e morali ma finalmente servite dalla più sofisticata tecnologia dello spettacolo, in un connubio biblico-fantascientifico il cui delirio coincide con l'uso di effetti speciali all'avanguardia (Brian Ferren e Dick Smith). Comincia dall'82 in Italia la sua carriera di regista di opere liriche (vedi filmografia), appassionato *mélomane* (adora Puccini e Rossini) che non resiste a stravolgere miti considerati intoccabili (per es. *Faust*). Nell'84 è all'opera sulla seconda escursione in USA, *China Blue*, thriller urbano e scabroso dove, secondo Russell, è l'America la vera protagonista, nella sua anima schizoide, perbenista e maniacale.



Durante la lavorazione del film, complice l'interprete Anthony Perkins che si è fatto ordinare per l'occasione pastore della Universal Life Church, Russell si è risposato con una giovane scrittrice americana, Vivian Jolly, con tanto di cerimonia svolta a bordo del transatlantico Queen Mary ormeggiato a Long Beach in California (due figli da Vivian si vanno ad aggiungere ai cinque avuti dalla prima moglie Shirley).

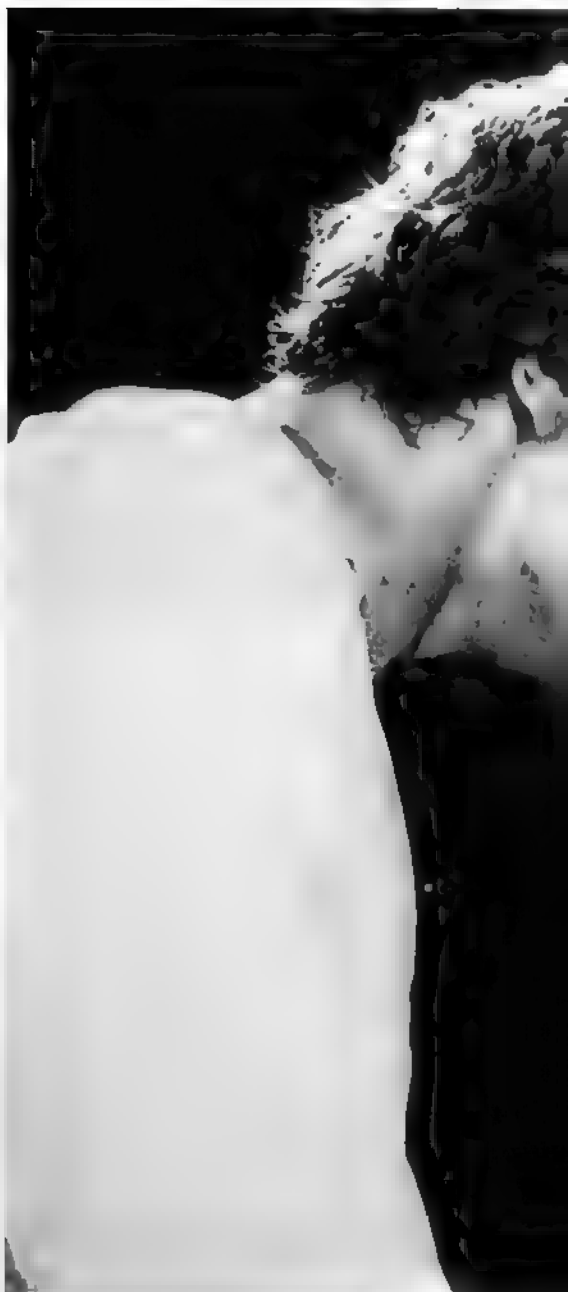
Dall'85 ha iniziato la sua attività nel campo dei video musicali, veicolo interessante per le sintesi plastico-poetiche dell'autore, continuando a dirigere nei teatri d'opera europei e statunitensi. Poco dopo l'ottimo esito di *China Blue*, Russell aveva dichiarato alla stampa inglese che non avrebbe più girato un film in Gran Bretagna. Aveva l'impressione che oltre alle sue notorie pessime relazioni con i critici, si aggiungesse in quel momento una indisponibilità da parte di David Putnam, suo antico collaboratore, il quale pare si fosse impuntato contro l'orco del cinema inglese. Non a caso, forse, Russell è ritornato con *Gothic* ('86) a girare nel suo paese mentre Putnam si accingeva a lasciarlo per diventare boss della Columbia Pictures. Per convincerlo a ritornare sul set di un lungometraggio, perché nel frattempo il regista aveva firmato una notevole quantità di pubblicità e video-clips, bastò una telefonata di Al Clarke (direttore di produzione della Virgin) e una sceneggiatura arrivata nella buca delle lettere (firmata da Stephen Volk), della quale Russell si dichiara entusiasta proprio perché fortemente «visuale». *Gothic* segna il ritorno in patria del regista dopo 10 anni, ma anche alle radici «nere» e romantiche alle quali non si è mai dichiarato estraneo. «Ultimamente ho girato in America, e mi sono divertito. Ho lasciato un'industria britannica sonnolenta, morente, e ho avuto il piacere di ritrovarla vitale, proiettata verso il futuro. Il merito è tutto dei videoclip musicali, che hanno restituito soldi e vigore alla nostra produzione». Nell'87 (dopo il super-scandalo del *Mefistofele* di Genova, e la partecipazione alla «compilation» di video operistici dal titolo *Aria*), Russell entra in contratto per tre film con la Vestron, secondo un'intesa creativo-commerciale che non sembra aver giovato, dati i risultati, al vecchio erede cinematografico di Bosch, maestro negli anni '70 del binomio fantasia/virtuosismo tecnico. Se già in *Gothic* la rivisitazione della notte ginevrina che diede i natali a Frankenstein e al Vampiro non era immune da verbosità e scontatezze, *L'ultima Salomè* (sberleffo grottesco sul decadentismo omosessuale di Oscar Wilde) e *La tana del verme bianco* (ripiego involontariamente comico sui temi vampirici e horror di Bram Stoker,

una volta accantonato il progetto-Dracula) hanno segnalato un'in-discussa crisi d'anzianità creativa per Russell. Cadute di tono, autoironie fuori posto, e — peggio — una regia spesso anonima, con la graduale scomparsa di quel montaggio effervescente, nervoso e simmetrico che era stato il marchio di fabbrica del Russell migliore (*La perdizione*, *Tommy*, *Lisztomania*, e *I diavoli*). Il mestiere, certo, rimane (trent'anni di attività contano), i temi scelti rientrano sempre nel suo dizionario privilegiato (Dio, Satana, Arte, Sesso, Tentazione, Disfacimento, Parodia, Musical, Genio, Montagne). Ma è la serietà problematica di una volta che sembra venir meno in quest'ultima fase targata Vestron, della quale attendiamo di vedere l'ultima realizzazione, quel *The Rainbow* (L'arcobaleno, 1989) che è stato tra i tanti sogni nel cassetto del regista durante gli anni, e che ora lo ha visto ritornare al suo primo amore, il D.H. Lawrence di *Women in love*.

Russell vive una consuetudinaria, regolare vita di provincia nel Lake District in Inghilterra (la culla dei poeti romantici a lui cari), insieme con la moglie Vivian e la figlia Molly. Ama il rito del tè, del roast-beef domenicale e della famiglia intorno alla tavola. Quando non lavora passa le giornate ad ascoltare musica (ha una grossa collezione di dischi rari), scalare le montagne, e scrivere sceneggiature.

Dopo aver dunque girato quattro film in due anni, ha annunciato alla fine dell'89 un nuovo titolo, *Bondage*, che sulla carta promette inedite trasgressioni e scabrosità. «Sarà un film realistico in modo brutale — ha dichiarato — perché deve essere il più possibile autentico. Ma, più che di shock visivi, si tratterà questa volta di shock verbali. Di crudezza del linguaggio». Sembra che la storia gli sia stata suggerita da un tassista, che lavorando ha raccolto le confidenze di molte prostitute e ha dato forma drammatica a episodi segreti di vita vissuta. Tutte le diverse storie sarebbero interpretate da una sola donna: nostalgia per i marciapiedi di China Blue? Vedremo se vincerà il Russell gotico o quello dell'orrore metropolitano.

UNA SCENA
DEL FILM
«GOTHIC»





filmografia

Cortometraggi amatoriali

- 1956 **Peepshow** (t.l. «Proiettore per diapositive», con musica di Shostakovitch)
Knights on bikes (non terminato)
1957 **Amelia and the Angel** (con Mercedes Quadros, durata: 30')
1958 **Lourdes** (prod. «Catholic Film Institute», musica di J.S. Bach e Benjamin Britten - «Principe delle pagode», durata: 25')

Film televisivi (tutti inediti in Italia, tranne eccezioni specificate). Fino al 1970 cortometraggi di produzione BBC (i mediometraggi sono indicati)

Per la rubrica «Monitor»:

- 1959 **Poet's London** (sul poeta inglese John Betjeman)
Gordon Jacob
Guitar Craze (sulla mania del ballo)
Mechanical Instruments oppure *Variations on a Mechanical Theme*
Film senza titolo sui due pittori scozzesi Robert McBryde e Robert Colquhoun
Portrait of a Goon (sull'attore comico Spike Milligan)
1960 **Marie Rambert Remembers** oppure **Ballet Rambert** (sul corpo di ballo di M.R.)
Architecture of Entertainment (una passeggiata col poeta John Betjeman)
Cranks at Work (sul coreografo inglese John Cranko)
The Miners' Picnic oppure **Brass bands** (documentario sulle fanfare)
Shelagh Delaney's Salford (sulla giovane scrittrice e sceneggiatrice)
A House in Bayswater (documentario su un tipico quartiere edoardiano di Londra)
The Light Fantastic (sulla danza in Inghilterra)
1961 **Old Battersea House** (sul museo dei Pre-raffaeliti)
Portrait of a Soviet Composer (sul musicista Serghej Prokofiev)
London Moods
Antonio Gaudi (sul celebre architetto catalano)
1962 **Pop Goes the Easel** (su quattro pittori pop inglesi: Peter Blake, Derek Boshier, Pauline Boty, Peter Phillips - mediometraggio)

Preservation Man (su Bruce Lacey, raccogliitore di rottami che trasforma in meccanismi automatici)

Mr. Chesher's Traction Engines

Lotte Lenya Sings Kurt Weill (co-diretto da Humphrey Burton)

Elgar (sul musicista cattolico Edward Elgar, 1857-1934, con Peter Brett e George McGrath) - mediometraggio, come tutti i successivi

1963 **Watch the Birdie** (sul fotoreporter David Hurn)

1964 **Lonely Shore**

Bartók (sul compositore Bela Bartók, con Pauline Boty e Boris Ravensky)

The Dotty World of James Lloyd (su un pittore naïf e «puntinista»)

Diary of a Nobody (prod. BBC 2; omaggio al cinema mutuo, con Bryan Pringle e Murray Melvin)

1965 **The Debussy Film** (sceneggiatura di Russell e Bragg; sul musicista Claude Debussy, con Oliver Reed e Vladek Sheybal)

Always on Sunday (sceneggiatura di Russell e Bragg, testo letto da Oliver Reed; sul pittore primitivista Henri Rousseau detto «il Doganiere», con James Lloyd e Annette Robertson)

Per la rubrica «Omnibus»:

- 1966 **Don't Shoot the Composer** (sul musicista Georges Delerue)
Isadora Duncan, The Biggest Dancer in the World (fotografia di Dick Bush; sulla celebre danzatrice, con Vivien Pickles, Iza Teller e Murray Melvin) - trasmesso dalla RAI nel '68, '73, e il 24-5-1975 sul 2° canale alle ore 21
1967 **Dante's Inferno** (sul poeta e pittore pre-raffaelita Dante Gabriel Rossetti, con Oliver Reed e Judith Paris)
1968 **Song of Summer** (fotografia di Dick Bush; sul compositore inglese Frederick Delius, 1863-1934, con Max Adrian e Christopher Gable)
1970 **The Dance of the Seven Veils: A Comic Strip in Seven Episodes on the Life of Richard Strauss** (biografia «fantastica» del compositore e direttore d'orchestra tedesco, 1864-1949, con Christopher Gable e Judith Paris; trasmessa il 15 febbraio e mai più programmata, provocò proteste degli eredi ed un'interpellanza parlamentare)
1978 **Clouds of Glory** (prod. Granada-TV):
1) **William and Dorothy** (sul poeta romantico inglese Wil-

liam Wordsworth e sua sorella, con David Warner e Felicity Kendal)

2) **The Rime of the Ancient Mariner** (su «La ballata del vecchio marinaio» e sul suo autore S.T. Coleridge, con David Hemmings e Kika Markham)

(Ambedue doppiati e trasmessi dalla Rete 2 della RAI il 28-12-82 e il 4-1-83 alle ore 22,45)

1983 **Edinburgo** (mediometraggio realizzato con la Trans-World-Film di Giacomo Pezzali per la serie di documentari «Capitali culturali dell'Europa»)

1987 **The ABC's of British Music** (rubrica a puntate)

Lungometraggi cinematografici (solo credits essenziali)

1963 **French Dressing** (inedito in Italia)

Sceneggiatura: P. Myers, R. Cass e P. Brett; interpreti: James Booth, Marisa Mell; Associated British, GB

1967 **Billion Dollar Brain** (Un cervello da un miliardo di dollari)

Scen.: John McGrath dal romanzo di Len Deighton; int.: Michael Caine, Karl Malden; United Artists, GB

1969 **Women in Love** (Donne in amore)

Scen.: Larry Kramer e Ken Russell dal romanzo omonimo di D.H. Lawrence; int.: Oliver Reed, Glenda Jackson; United Artists, GB (premio Oscar 1970 alla Jackson come migliore attrice protagonista)

1970 **The Music Lovers** (L'altra faccia dell'amore)

(titolo di lavorazione: *The Lonely Hearth/Opus 74*)

Scen.: Melvyn Bragg, dal libro «Beloved Friend» di Catherine Drinker Bowen e Barbara von Meck (sulla vita di Piotr Il'ic Ciaikovskij); int.: Richard Chamberlain, Glenda Jackson; United Artists, GB

1971 **The Devils** (I diavoli)

Scen.: Ken Russell, dal dramma «The Devils» di John Whiting e dal libro «The Devils of Loudun» di Aldous Huxley; int.: Oliver Reed, Vanessa Redgrave; Warner Bros., GB
The Boy Friend (Il boy friend)

Scen.: Ken Russell dall'omonima commedia musicale di Sandy Wilson; int.: Twiggy, Christopher Gable; MGM-EMI, GB

1972 **Savage Messiah** (Messia Selvaggio)

Scen.: Christopher Logue, dal libro di H.S. Ede (sulla vita dello scultore «vorticista» Henri Gaudier-Brzeska, 1891-1915); int.: Scott Antony, Dorothy Tutin; MGM-EMI, GB

1974 **Mahler** (La perdizione)

Scen.: Ken Russell (sul compositore Gustav Mahler, 1860-1911); int.: Robert Powell, Georgina Hale; Goodtimes Enterprises, GB

1975 **Tommy** (Tommy)

Scen.: Ken Russell, basata sull'omonima opera rock di Pete Townshend e «The Who»; int.: Roger Daltrey, Ann Margret; Columbia, GB

Lisztomania (Lisztomania)

Scen.: Ken Russell (sulla vita del musicista Franz Liszt, interpretata in chiave di opera rock); int.: Roger Daltrey, Paul Nicholas; Goodtimes Enterprises, GB

1977 **Valentino** (Valentino)

Scen.: Ken Russell, Mardik Martin, dalla biografia su Rodolfo

Valentino scritta da Brad Steiger e Chaw Mank, dal titolo «Valentino: An Intimate Exposé of the Sheik», e altre fonti; int.: Rudolf Nureyev, Leslie Caron; United Artists, GB

1980 **Altered States** (Stati di allucinazione)

Scen.: Sidney Aaron (pseudonimo dello scrittore-sceneggiatore Paddy Chayefsky), dal suo romanzo omonimo; int.: William Hurt, Blair Brown; Warner Bros., USA

1984 **Crimes of Passion** (China Blue)

Scen.: Barry Sandler; int.: Kathleen Turner, Anthony Perkins; Orion Pictures International, USA

1986 **Gothic** (Gothic)

Scen.: Stephen Volk; int.: Gabriel Byrne, Natasha Richardson; Virgin Vision Film, GB

1987 **Aria** (Aria)

(Sequenza VIII, aria «Nessun dorma» dalla Turandot di Puccini, int.: Lindsay Drew); RPV Productions e Virgin Vision, GB

Salomé's Last Dance (L'ultima Salomé - Una storia di Oscar Wilde)

Scen.: Ken Russell, includendo il lavoro teatrale «Salomé» di Oscar Wilde tradotto dal francese da Vivian Russell; int.: Glenda Jackson, Nickolas Grace; Vestron Pictures, GB

1988 **The Lair of the White Worm** (La tana del verme bianco)

Scen.: Ken Russell dall'omonimo romanzo di Bram Stoker (1911); int.: Amanda Donohoe, Hugh Grant; Vestron Pictures, GB

1988-89 **The Rainbow** (L'arcobaleno)

Scen.: Ken Russell e la moglie Vivian, dall'omonimo romanzo di D.H. Lawrence; int.: Sammi Davis, Glenda Jackson; Vestron Pictures, GB

Regie di opere liriche:

1982 **The Rake's Progress** (La carriera di un libertino) di Strawinsky (Maggio Musicale Fiorentino, Teatro La Pergola, Prima: 18 maggio)

1983 **Die Soldaten** di Zimmerman

(Opéra di Lione, gennaio)

Madame Butterfly di Puccini

(Charleston, USA, giugno)

(26° Festival dei Due Mondi, Teatro Nuovo di Spoleto, luglio)

1984 **L'Italiana in Algeri** di Rossini

(Svizzera)

La Bohème di Puccini

(Sferisterio di Macerata, Prima: 19 luglio)

1985 **Faust** di Gounod

(Staatsoper di Vienna, Prima: 16 marzo; ripresa nel gennaio '90)

1986 **Madame Butterfly** di Puccini

(Austria)

Tristano e Isotta di Wagner (prevista per l'autunno e non realizzata)

1987 **Mefistofele** di Bontò

(Teatro Margherita di Genova, Prima: 23 gennaio)

1988 **Tannhäuser** di Wagner

(Teatro Nazionale dell'Opera di Londra)

Video musicali accreditati (Russell ha fondato a Londra una compagnia di produzione di video-clip, la «Sitting Duck»):

1985 **We walked away from a love affair**

(Denise Rich, video promozionale)

The Phantom of the Opera

(Video promozionale per il «single» tratto dall'omonimo musical di Andrew Lloyd Webber e Charles Hart, interpretato da Sarah Brightman e Steve Harley, a cui seguiranno altri due tratti dall'opera: *All I Ask of You* e *Music of the Night*)

Nikita (Elton John)

Cry to Heaven (Elton John)

1988 **Town of Plenty** (Elton John)

A Word in Spanish (Elton John)

(Regia non accertata del video di una delle 13 canzoni del LP dei Beatles «Sgt. Pepper», per lo special del suo 20° anniversario nel giugno '87)



APPENDICE

Sceneggiature cinematografiche non realizzate

(in ordine cronologico rispetto all'epoca dei progetti):

The Angels

Music, Music, Music

Gargantua (da Rabelais)

Dracula (il primo trattamento è del 1979, dal romanzo originale di Bram Stoker)

The Beethoven Secret (serial a puntate previsto per l'81 con Anthony Hopkins)

Una biografia della Callas (con Sofia Loren protagonista)

Evita (dal musical di Webber e Rice)

Moll Flanders (dall'omonimo romanzo di Daniel Defoe, da produrre con Bob Guccione di «Penthouse»)

Cleopatra la pagana (progetto abortito per polemiche sul cast: Russell non voleva la Joan Collins di «Dynasty» come protagonista, proposta invece dalla produzione)

Una biografia del compositore australiano Percy Granger (1880-1955)

N.B. Al cinema di Russell è stato dedicato dalla rete 2 della RAI, nei mesi di giugno e luglio 1979, un breve ciclo di 4 film (l'unico finora) dal titolo *Quel diabolico Ken Russell*, commentato da John Francis Lane, che comprendeva: *Un cervello da un miliardo di dollari* (19 giugno), *L'altra faccia dell'amore* (26 giugno), *Il boy friend* (3 luglio), *Messia selvaggio* (10 luglio).

Russell in videocassetta (solo distribuzione italiana):

Un cervello da un miliardo di dollari (Warner Home Video)

Donne in amore (Warner)

Il boy friend (Panarecord, MGM/UA)

Messia selvaggio (Panarecord, MGM/UA)

La perdizione (Skorpion Home Video)

Tommy (uscito per la C.V.R. di Prato, ora fuori catalogo)

Lisztomania (Mondadori Video)

Valentino (Warner)

Stati di allucinazione (Warner)

China Blue (Rca-Columbia Pictures Video)

Aria (Futurama Video)

**ANTHONY PERKINS
IN UNA SCENA DEL FILM
«CHINA BLUE»**

MARIO & LAMBERTO
B A V A
LA MASCHERA
DEGLI AUTORI



di MARIO & LAMBERTO Sarno

MARIO & LAMBERTO B A V A LA MASCHERA DEGLI AUTORI

di Antonello Sarno

«Non entrate al buio e....
sognatemi! Diventeremo amici!»
(Boris Karloff,
«I tre volti della paura» - 1963)

PREMESSA

L'attenzione principale, nell'introdurre al cinema di Mario Bava, dev'essere posta nei confronti di tutti coloro (specie i più giovani) che, vittime dell'embargo storico-informativo-celebrativo tuttora vigente nella programmazione dei mass-media più diffusi, ancora non lo conoscono. Come amaramente confessò Riccardo Freda a Goffredo Fofi, in seguito alla morte di Mario Bava, avvenuta il 25 aprile del 1980, «la televisione... non ha creduto di dovergli dedicare nemmeno una serata, o magari anche un tardo pomeriggio, proponendoci il suo allucinante «La maschera del demonio». Pur risvegliandosi da un letargo di stampo vetero-snobistico il piccolo schermo, e qui va sottolineato il merito delle «private» nei confronti della lentezza Rai, ha si recentemente scoperto il successo di una programmazione più attenta all'horror ed al fantastico, ma ha collocato nella quasi totalità dei casi tutte le pellicole — indiscriminatamente — in orari penalizzanti per la loro diffusione nei confronti del grande pubblico. Il quale, ed ecco spiegato il timore originale, probabilmente ignora ancora che uno dei più geniali «inventori» del

cinema fantastico del dopoguerra è l'italiano (di Sanremo, per la precisione) Mario Bava, e che proprio all'autorevolezza del suo estro numerosi cineasti di generazioni successive devono buona parte del proprio successo, o quantomeno della propria ispirazione.

Questo per sottolineare, e non solo nei confronti dei responsabili dei palinsesti bensì anche di intere genie di critici cinematografici, che i film fantastici o, restringendo il campo, dell'orrore, «non» sono tutti uguali, abbisognando ciascuno del giusto paio di occhiali per essere visti, giudicati e trasmessi. Così come per chiunque «Ombre Rosse» è un capolavoro assoluto mentre «È tornato Satana» è di contro assai più discutibile, pur essendo entrambi film western, «La Maschera del Demonio» è un film d'eccezione per qualsiasi spettatore, contrariamente a tanti altri film del terrore assolutamente inguardabili.

Purtroppo, però, le cose stanno così soltanto su questa pagina. In Italia, infatti, il film horror è divenuto — o, meglio, è sempre stato fors'anche più del genere erotico — un marchio che emargina gli autori, i quali spesso divagano con opere diverse pur di non ricevere l'«ostrakon» dalla critica e dalla produzioni (valga per tutti il caso del Pupi Avati), condannandoli a successi eclatanti all'estero ed a grame esistenze in patria. E se, peraltro solo di recente, si intravedono segnali di una comunque problematica inversione di tendenza (di cui il caso più evidente è l'ormai cinquantenne Dario Argento), gli autori «storici» di questo cinema sembrano condannati a scontare in eterno quella miope ingratitudine culturale che li isolò anche in vita, costretti spesso in un angolo dalla perdurante convinzione che il genere di cinema che realizzavano fosse superfluo e di spessore totalmente trascurabile.

Naturalmente non si tratta di avviare un processo di beatificazione (nè, tantomeno, parrebbe onestamente il caso, per persone come Bava che per tutta la vita hanno diguazzato in omicidi e squartamenti) bensì di restituire quella dignità artistica che troppo spesso è stata negata inappellabilmente a chi invece la meritava con pienezza di voti.

E se la prima tappa di questo tanto arduo percorso è il cinema di Mario Bava, ciò significa che si è partiti con il piede giusto.



**MARIO BAVA
CON DARIO ARGENTO
SUL SET DI «INFERNO» (1980)**

Nato a Sanremo il 31 Luglio 1914. Figlio di un pittore «irregolare» che, dopo il 1908, si dedicò alla «Nuova arte» cinematografica, trasferendosi a Torino e quindi all'Istituto Luce di Roma in qualità di operatore di macchina. Ancora bambino, B. entra in contatto con il mondo del cinema allora gli albori, subendone il fascino ed apprendendo i primi trucchi: «Sono cresciuto avviluppato nella pellicola. A tre anni giocavo con pezzi di cianuro di potassio (che con l'iposolfito serviva a realizzare i fondi chimici, n.d.r.)... a mio padre non passò mai per la testa che potessi avvelenarmi: sapevo che era veleno e non dovevo leccarmi le dita quando lo manipolavo.»

Esordisce anch'egli come direttore della fotografia con «L'avventura di Annabella», diretto nel 1943 da Luigi Menardi, proseguendo poi quest'attività per quasi vent'anni e partecipando alla realizzazione, tra gli altri, di celebri film di prestigiosi registi internazionali come De Robertis, Rossellini, Emmer, Pabst, gli statunitensi Robert Z. Leonard e Raoul Walsh, ed il francese Jacques Tourneur, altro capostipite del cinema fantastico. È del 1957, infine, la sua splendida fotografia de «I Vampiri» di Riccardi Freda, pellicola che avvicina in modo definitivo gli interessi narrativi di B. al cinema fantastico ed horror.

Nel 1960, dopo una serie di collaborazioni — non accreditate — anche registiche con l'anziano Piero Francisci («che pareva si addormentasse regolarmente sul set») in due film peplum, passa alla regia con «La maschera del demonio», tratto da «Il vij», una novella di Gogol del quale, dice ancora B., «il genio mio e degli sceneggiatori fece sì che non rimanesse assolutamente nulla». Il film riscuote un grosso successo commerciale prevalentemente negli Stati Uniti, lanciando definitivamente Barbara Steele come attrice e consentendo a B. di proseguire un percorso artistico e produttivo così lungo e fecondo da non trovare riscontro in nessun altro autore del «fantastico nazionale».

Aperta la strada al proprio «neo-barocchismo» (cui sarà paragonata, più recentemente, l'attività di un altro autore geniale e visionario come Nicholas Roeg) che per circa un decennio concorrerà sugli schermi europei e l'oltreoceano con l'altra, ed assai più potente, scuola creativa della casa britannica Hammer, B. dirige successivamente altri due peplum di buon livello («Ercole al centro della terra» e «Gli invasori» e, nel 1961, firma insieme ad Henry Levin «Le Meraviglie di Aladino».

Il 1963 segna quindi per B. un'autentica svolta creativa e produttiva: con ben tre film realizzati, il regista diviene infatti uno dei no-

stri autori «di qualità» più attivi nell'ambito della produzione nazionale, che quell'anno realizzò soltanto sei pellicole «horror» su ben 224 titoli prodotti.

Dopo l'intenso «La frusta e il corpo», interpretato da Christopher Lee in una delle sue prime — e convincenti — performances italiane, ed il thriller «La ragazza che sapeva troppo», B. dirige una sorta di «summa teologica» del film horror realizzando «I tre volti della paura», film a episodi di origine letteraria, nel quale appare un sardonico Boris Karloff in veste di presentatore dei tre racconti. Autentico precursore dei «Creepshow» romeriani (leggi George Romero e non Eric Rohmer!), questo film è stato efficacemente definito come una «dissezione» nell'ironica inquadratura finale che ritrae in campo lungo il ghignante Karloff nello studio in cui è ambientata la steppa russa dell'episodio da lui interpretato.

Nel '65, dopo una nuova escursione nel «giallo» con «Sei donne per l'assassino», B. ritorna al fantastico, anzi, alla fantascienza con «Terrore dallo spazio», altro film largamente innovativo anche nel soggetto, ripreso sostanzialmente da Ridley Scott per «Alien» del 1980. Frequentando lo «spaghetti-western», l'avventura ed anche la parodia (con «Le spie vengono dal semifreddo», che riuni la coppia Franchi-Ingrassia nientemeno che a Vincent Price), B. torna a firmare film memorabili come «Operazione paura» (1966), dalle soluzioni visive tanto interessanti da influenzare fellini per il suo «Toby Dammit» come quel capolavoro del kitsch che è «Diabolik» (1968), tratto dal fumetto omonimo e, infine, come «Il rosso segno della follia» (1969), thriller ad alta tensione ovvero, tanto per minimizzare con le parole dello stesso B., «la storia del solito pazzo».

Negli anni settanta la crisi produttiva tuttora perdurante coinvolge anche il cinema di B. il quale, conseguenzialmente, si trova a dover ridurre il proprio regime produttivo riuscendo però ugualmente nella diversificazione del proprio talento narrativo in numerosi esperimenti sovente non classificabili, ad onta della legione degli «etichettatori», come film di genere. Tra questi, lo scabroso «Quante volte quella notte» (pellicola del 1971 che ottenne il visto di censura soltanto quattro anni dopo!), l'ironico «Reazione a catena» — definito come «uno dei più intelligenti film italiani degli anni '70 — e, ancora, «Gli orrori del castello di Norimberga» dal cast internazionale seguita da «La casa dell'esorcismo» (1975), tentativo non perfettamente riuscito di inserirsi nel proficuo filone inaugurato nel '73 dal «cult-movie» di William Friedkin.

Ispirandosi ad un fulminante racconto pubblicato nella «storica»

appendice del giallo Mondadori, «La Rivista di Ellery Queen», B. diresse nello stesso periodo «Cane arrabiato», tuttora inedito, fino al definitivo «Shock», del 1977, che costituisce un vero testamento artistico mai appannato e degno del massimo rispetto.

Del 1978 è infine «La Venere d'Ille», realizzato per la tv (ovvero la Rai, per la quale B. aveva curato anche gli effetti speciali de «L'Odissea» e del «Mosé») da un racconto gotico-fantastico di Prosper Mérimée.

Mario Bava muore a Roma il 25 Aprile del 1980.

È opportuno ricordarne il gusto, l'ironia e la modestia riportando una delle sue risposte più memorabili a chi gli chiedeva «Signor Bava, come spiega il fatto che americani e francesi hanno apprezzato i suoi film più degli stessi italiani?»

«Perché sono più fessi di noi!»



filmografia

di Mario Bava (pseudonimi: John Old, John Foam) come regista:

- LA MASCHERA DEL DEMONIO** - Con Barbara Steele, Andrea Checchi, Ivo Garrani, John Richardson, Antonio Pierfederici, Arturo Dominici, Clara Bindi - Sogg. da «Il Vij» di Nikolaj Gogol - Sce. Ennio De Concini, Mario Serandrei, Mario Bava, Marcello Coscia - Fot: Mario Bava, Ubaldo Terzano - Prod: Galatea-Jolly - Italia 1960
- LE MERAVIGLIE DI ALADINO** - con Donald O'Connor, Noelle Adam, Mario Girotti (Terence Hill), Fausto Tozzi, Aldo Fabrizi, Michèle Mercier, Vittorio De Sica, Alberto Farnese - Sogg: Stefano Stucchi, Duccio Tessari - Sce: Paul TuChahoe (Franco Prosperi), Silvano Reina (Pierre Very) - Fot: Tonino Delli Colli - Coprod: Lux (Italia-Francia) 1961.
- GLI INVASORI** — Con Cameron Mitchell, Giorgio Ardisson, Alice ed Ellen Kessler, Andrea Checchi - Sogg. e Sce: Oreste Biancoli, Piero Pierotti - Foto: Ubaldo Terzano - Prd: Galatea - Italia 1961
- ERCOLE AL CENTRO DELLA TERRA** - con Reg Park, Christopher Lee, Leonora Ruffo, Giorgio Ardisson, Mino Doro, Marisa Belli - Sogg e Scen: Alessandro Continenza, Duccio Tessari - Fot: Mario Bava - Prod: Spa Cinematografica - Italia 1961
- LA RAGAZZA CHE SAPEVA TROPPO** - con Leticia Roman, John Saxon, Valentina Cortese, Robert Buchanan - Sogg. e Sce: Bruno Corbucci, Mario Bava, Giorgio Prosperi, Mino Guerrini, Ennio De Concini, Eliana de Sabata - fot. Ubaldo Terzano - Prod: Galatea Coronet - Italia 1962
- I TRE VOLTI DELLA PAURA** (Black Sabbath) - Film a episodi:
I Wurdalak - con Boris Karloff, Mark Damon, Susy Andersen, Glaucio Onorato - Sogg: da un racconto di Leone Tolstoj
La goccia d'acqua - con Jacqueline Pierreux, Milly Monti Sogg: da un racconto di Anton Cechov
Il telefono - con Michèle Mercier, Lidia Alfonsi, Gustavo de Nardo - Sogg: da un racconto di Guy de Maupassant Sce: Marcello Fondato, Mario Bava, Alberto Bevilacqua - Fot: Ubaldo Terzano - Coprod: Galatea-Emmeppi (Italia-Francia) - Italia, 1963
- LA FRUSTA E IL CORPO** - con Christopher Lee, Daliah Lavi, Harriet Medin-White, Tony Kendall, Alan Collins - Sogg. e Sce: Julian Berry, Robert Hugo, Martin Hardy - Fot: David Hamilton - Coprod: Vox-Leone-Francinor - Italia, 1963
- SEI DONNE PER L'ASSASSINIO** - con Eva Bartok, Cameron Mitchell, Thomas Reiner, Luciano Pigozzi, Arianna Gorini - Sogg. e Sce: Marcello Fondato, Giuseppe Barilà, Mario Bava - Fot: Ubaldo Terzano - Coprod. Emmeppi (Roma) - De Beauregard (Parigi) - Monarchia (Monaco) - (Italia 1964)
- LA STRADA PER FORT ALAMO** - con Ken Clark, Michel Lemoine, Andreina Paul, Kirk Bert - Sogg: Vincent Thomas, Charles Price, Jane Brisbane - Fot: Bud Third - Prod. Protor (Roma) - Italia, 1964
- TERRORE NELLO SPAZIO** - con Barry Sulivar, Norma Bengell, Angel Aranda, Evi Marandi, Franco Andrei, Massimo Righi - Sogg: Dal racconto «Una notte di 21 ore» di Renato Prestiniero - Sce: B. Melchior, Callisto Cosulich, Antonio Roman, Alberto Bevilacqua, Mario Bava, Rafael J. Salvia - Fot: Antonio Rinaldi - Prod: IIF (Roma) - Italia, 1965
- OPERAZIONE PAURA** - con Giacomo Rossi-Stuart, Erika Blanc, Fabielle Dall, Piero Lulli, Max Lawrence, Gianna Vivaldi - Sogg: Romano Migliorini, Roberto Natale - Sce: R. Migliorini, R. Natale, M. Bava - Fot: Antonio Rinaldi - Mus: Carlo Rustichelli - Prod: FPL - Italia, 1986
- LE SPIE VENGONO DAL SEMIFREDDO (I DUE MAIORI DELL'FBI)** - con Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Vincent Price, Fabian, Francesco Mulè, Laura Antonelli - sogg. Fulvio Lucisano - Sce: Franco Castellano, Pipolo (Giuseppe Moccia) - Fot: Antonio Rinaldi - Prod: IIF - Italia, 1966
- I COLTELLI DEL VENDICATORE** — con Cameron Mitchell, Fausto Tozzi, Jack Rossi-Stuart, Mike Moore, Lissa, Sergio Cortona - Sogg: Sce: Alberto Liberati - Fot: Antonio Rinaldi - Prod: Sider - Italia, 1966
- DIABOLIK** - con John Phillip Law, Marisa Mell, Michel Piccoli, Adolfo Celi, Claudio Gora, Renzo Palmer, Caterina Boratto, Terry Thomas, Carlo Croccolo - Sogg: Dino Maiuri e Adriano Baracco, dal fumetto omonimo di Angela e Luciana Giussani - Sce: Dino Maiuri, Mario Bava - Fot: Antonio Rinaldi - Coprod: De Laurentiis (Roma) - Marianne (Parigi) - Italia, 1967
- IL ROSSO SEGNO DELLA FOLLIA** (Un'accetta per la luna di miele) - con Steve Forsyth, Laura Betti, Dagmar Lassander, Femi Benussi, Luciano Pigozzi - Sogg. Santiago Moncada - Sce: Santiago Moncada, Mario Musy, Mario Bava - Coprod: Mercury (Roma) - Pan Latina (Madrid) - Italia, 1969
- 5 BAMBOLE PER LA LUNA D'AGOSTO** - con William Berger, Iris Furstenberg, Edwige Fenech, Howard Ross, Helena Ronée - Sogg: e Sce: Mario di Nardo - Fot: Antonio Rinaldi - Prod: Atlas Italia, 1970
- ROY COLT E WINCHESTER JACK** - con Brett Halsey, Charles Souwood, Marilù Tolo, Bruno Corazzari, Isa Miranda - Sogg: e Sce: Mario di Nardo - Fot: Antonio Rinaldi - Prod: Atlas, Tigelle 33 - Italia, 1970
- REAZIONE A CATENA** (Ecologia del delitto), con Claudine Auger, Luigi Pistilli, Claudio Volontè, Isa Miranda, Laura Betti, Leopoldo Trieste - Sogg: Dardano Sacchetti, Franco Barberi - Sce: Mario Bava, Joseph McLee, Filippo Ottoni - Fot. Mario Bava - Prod: Nuova Linea - Italia 1971
- GLI ORRORI DEL CASTELLO DI NORINBERGA** - con Joseph Cotten, Elke Sommer, Massimo Girotti, Alan Collins (Luciano Pigozzi), Antonio Cantafora (Michael Coby), Nicoletta El-

mi, Umberto Raho - Sogg: e Sce: Willibald Eser, Mario Bava - Fot: Antonio Rinaldi - Coprod. Euro America (Roma) - Geissler (Monaco) - Italia, 1972

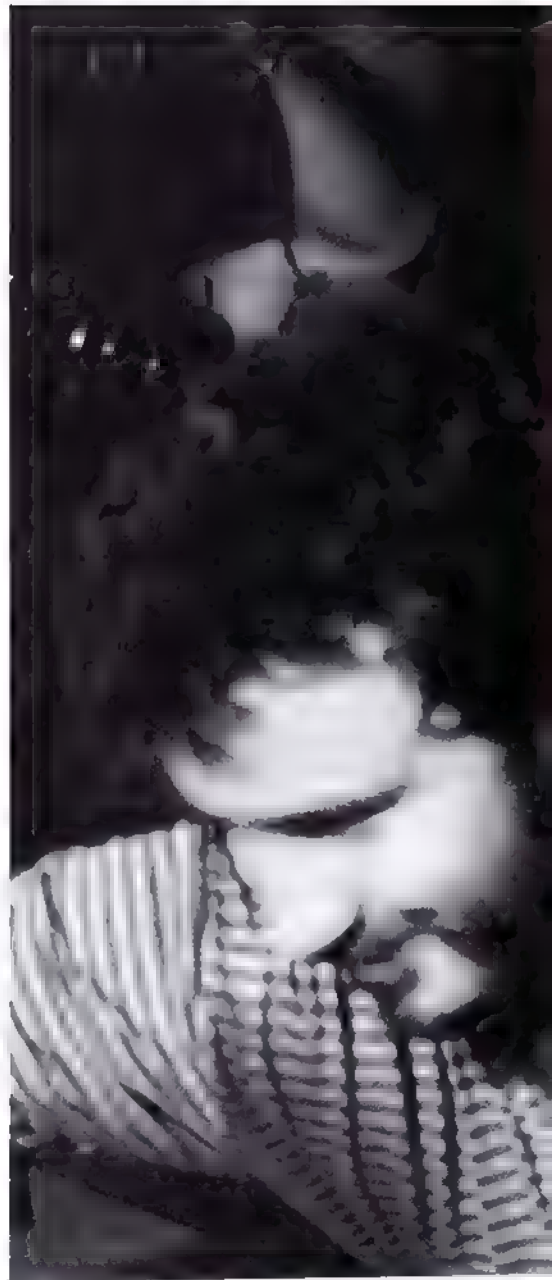
QUANTE VOLTE... QUELLA NOTTE - con Daniela Giordano, Brett Halsey, Dick Randall, Pascale Petit, Valeria Sabel, Michael Hinz-Sogg. e Sce: Mario Moroni, Carl Ross - Fot: Antonio Rinaldi - Coprod: Delfino (Roma) - Hape (Monaco) - Italia, 1972

LA CASA DELL'ESORCISMO - con Telly Savalas, Elke Sommer, Sylva Koscina, Alessio Orano, Gabriele Tinti, Robert Alda, Alida Valli - Sogg: e Sce: Alberto Cittini, Alfred Leone - Coprod. Euro America (Roma) - Tecisa (Madrid) - Roxy (Monaco) - Italia 1975

CANE ARRABIATO - con Riccardo Cucciolla, Don Backy, Lea Landers, George Eastman - Sce: M. Bava - Fot: Emilio Varriano - Pr: Loyola Cin.ca

SHOCK - con Daria Nicolodi, Ivan Rassimov, John Steiner - Sogg. e Sce: Dardano Sacchetti. Paolo Brighenti, Franco Barberi - Fot: Alberto Spagnoli - Prod. Laser film, Italia 1977

LA VENERE D'ILLE (firmata con Lamberto Bava) - con Mario Porel, Daria Nicolodi, Adriana Innocenti, Mario Maranzana, Diana de Curtis - Sogg: da un racconto di Prosper Merimée - Sce: Lamberto Bava, Cesare Garboli - Prod: Pont Royal per Rai-Tv Rete 2 (Roma) - Italia, 1978



**LAMBERTO BAVA
CON SERGIO STIVALETTI
DURANTE LE RIPRESE
DI «DEMONI» (1985)**



Nato a Roma nel 1944, Lamberto Bava è cresciuto — come suo padre — tra i rulli di celluloidi. Accompagnando le sue prime collaborazioni con il cinema paterno («Con mio padre ho girato almeno una decina di film come assistente»), culminate in particolare con le sceneggiature di «Shock» (1977) e de «La Venere d'Ille» (1978) firmata da padre e figlio, con un'intensa ricerca e documentazione filmografica («Ho visto almeno 85.000 film, praticamente tutto ...») Lamberto Bava esordisce nel 1980 con «Macabro», un film prodotto dalla Ama film dei fratelli Avati (anche co-sceneggiatori del film) e di Gianni Minervini. Il film ottiene subito un positivo riscontro di critica e di pubblico permettendo in tal modo all'autore di consolidare le sue esperienze con successivi film firmati con lo pseudonimo che già rese celebre il padre: John Old (junior, naturalmente). Intorno alla metà degli anni ottanta, l'incontro creativo e produttivo con Dario Argento conduce Lamberto Bava a realizzare una delle sue opere migliori: «Demoni», del 1985, ottiene un successo straordinario di pubblico in Italia e all'estero, imponendo il nome del proprio autore all'attenzione di una vastissima platea soprattutto giovanile. Dell'anno successivo è poi «Demoni 2: l'incubo ritorna», che replica senza particolari flessioni il lusinghiero esito del n.1. In seguito, Lamberto Bava dirige per la tv «Brivido Giallo» e «Alta tensione» (1988-89), due cicli di quattro film ciascuno; ma la formazione artistica originale non tarda a farsi sentire nuovamente e così, nel 1989, Bava jr realizza l'ambizioso remake del capolavoro paterno «La maschera del demonio», omaggiando il cinema degli anni cinquanta con un'opera nuova e del tutto autonoma dal «prototipo» ma dalle interessanti soluzioni tecniche e narrative.

Che il Fantafestival è lieto di presentare in anteprima assoluta.



filmografia

di **Lamberto Bava** (pseudonimi: John Old, Jr):

LA VENERE D'ILLE (v. Filmografia di Mario Bava)

MACABRO - Con Bernice Stegers, Stanko Molnar, Veronica Zinny, Roberto Posse, Ferdinando Orlandi - Sogg. e Sce: Pupi e Antonio Avati, Lamberto Bava, Roberto Gandus - Fot: Franco Delli Colli - Prod: Gianni Minervini per la AMA Film - Italia, 1980

LA CASA CON LA SCALA NEL BUIO - con Andrea Occhipinti, Anny Papa, Fabiola Toledo, Stanko Molnar, Michele Soavi - Sogg. e Sce: Elisa Briganti, Dardano Sacchetti - Fot: Giorenzo Battaglia - Prod. National Cinemat. Nuova Dania - Italia, 1983

BLASTFIGHTER - con Michael Sopkiw, Valerie Blake, George Eastman, Stefano Mingardo, Mike Miller - Sogg: Frank Costa, Morand Mc Morand - Sce: Max e Luca von Ryt - Fot. Lawrence Bannon - Prod. National, Nuova Jacques Letienne (Paris) - Italia 1984

SHARK ROSSO NELL'OCEANO - con Valentine Monnier, Michael Sopkiw, John Garko, William Berger, Iris Peinado, Dagmar Lassander, Cinzia De Ponti - Sogg: Lewis Coates, Dean Lewis, Martin Dolman - Sce: Gianfranco Clerici, Dardano Sacchetti, Frank Walker, Herve Piccin, Antony Barry More. Fot John Mc Ferrand - Prod. Luciano Martino per National Cinematografica, Filmes International, Nuova Dania (Roma) Les Films Jacques Letienne (Paris) - Italia, 1984

DEMONI - con Natasha Hovey, Urbano Barberini, Karl Zinny, Fiore Argento, Michele Soavi - Sogg. Dardano Sacchetti - Fot: Giorenzo Battaglia - Prod. Claudio Argento per DAC Films - Italia, 1985

MORIRAI A MEZZANOTTE - 1986 Dania, Rete Italia Scen: Dardano Sacchetti - fot: G. Lorenzo Battaglia Mus. Simonetti con Lara Wendel Paolo Marco, Valeria D'Obici.

DEMONI 2 - 1986 ADC Gi. Dis TITANUS Sce: Argento Bava Ferrini Sacchetti - fot: G. Lorenzo Battaglia Mus. Vari + Simon Boswell con David Knight, Nancy Brill, Asia Argento.

LE FOTO DI GIOIA - 1987 Dania Devon Rete Italia Sce: Gianfranco Clerici - Op: G. Lorenzo Battaglia - Mus: Simone Bosi - con Serena Grandi, Daria Nicolodi

SERIE BRIVIDO GIALLO 1987/88 Dania Rete Italia

PER SEMPRE - Sce: Dardano Sacchetti, Lamberto Bava - Op. G. Lorenzo Battaglia - Mus. Simon Boswell con Gioia Scola, David Brandovar Urbano Barberini

UNA NOTTE NEL CIMITERO - Sce: Dardano Sacchetti, Lamberto Bava - Op. Gian Lorenzo Battaglia - Mus. Simon Boswell, con Karl Zinny, Gian Marco Tognazzi

LA CASA DELL'ORCO - Sce: Dardano Sacchetti, Lamberto Bava - Mus: Simon Boswell - Op: Gian Franco Transunto con Virginia Briant, Paolo Maccio

A CENA COL VAMPIRO - Sce: Dardano Sacchetti, Lamberto Bava, Op. G. Franco Transunto - Mus: Simone Boswell - con I. Russinova, George Hilton

SERIE ALTA TENSIONE 82/89/90 ANFRI per Rete Italia

L'UOMO CHE NON VOLEVA MORIRE da un racconto di Giorgio Scerbanenco Sce: Gianfranco Clerici Mus. Simon Boswell op. G. Franco Transunto - con Keith Van Hoven - Martine Brochard.

IL MAESTRO DEL TERRORE - Sce: Dardano Sacchetti op G. Franco Transunto Mus. Simon Boswell - con Thomas Arana, David Brandon, Carole Andre.

IL GIOKO - Sce: Roberto Gandus, Dardano Sacchetti, Giorgio Stezani. op G. Franco Transunto Mus, Simon Boswell con Alessandra Acciai, Daria Nicolodi

TESTIMONE OCULARE - Sce: Giorgio Stezani, Massimo De Rita op. G. Franco Transunto Mus. Simon Boswell con Barbara Cupisti, Stefano Davanzati, Alessio Orano.

LA MASCHERA DEL DEMONIO - 1990 ANFRI per Rete Italia - Sce: Massimo De Rita, Giorgio Stezani. op. G. Franco Transunto. Mus. Simon Boswell con Giovanni Guidelli, Debora Kinski, Stanko Molnar.

BIBLIOGRAFIA

Teodora «Storia del cinema dell'orrore» - Ed. Fanucci 1977

AA.VV. - «Fant' Italia» - Catalogo XIV Festival Internazionale di fantascienza - Trieste 1976

AA.VV. - «Lettura» - Supplemento per il I Festival Internazionale del giallo e del mistero - Cattolica 1980.

AA.VV. - «Rosso Italiano (1977-1987)» - Colonna «Sequenze» Ufficio Cinema del Comune di Modena - 1988

Franca Faldini: «Il cinema italiano d'oggi» Arnoldo Mondadori Editore 1989

Francesco Troiano: «Un po' di Italian Horror» - Cinemasessanta n. 165 - Set./Ott. 1985

Ente dello spettacolo «Nuova Guida Cinematografica Centro Cattolico Cinematografico 1928-1976» - Roma 1976.



IL FANTASMA
DELL'OPERA:
OTTANT'ANNI
DI UN MITO



di Fabio Giannini



IL FANTASMA DELL'OPERA: OTTANT'ANNI DI UN MITO

di Fabio Giovannini

«Siede al suo organo. Erik, mascherato, sta addestrando una giovane cantante. Alla fine lei gli strappa la maschera, svelando il volto deforme, da teschio, di Erik, il Fantasma dell'Opera. Per essere il Fantasma, dovete mettervi una maschera! Una spaventosa maschera 3/4 che copre il vostro intero volto & la cima del capo. Questo viso spettrale e pallido è stato modellato in lattice. Occhi incavati cerchiati di nero vi fissano minacciosi. I denti sono scoperti in un ghigno malvagio. La maschera del Fantasma dell'Opera. \$ 2.49».

Questo annuncio pubblicitario, destinato alla vendita per corrispondenza di una maschera di gomma, appariva sulla rivista per appassionati di cinema horror *Famous Monsters of Filmland*, n. 122, 1975. Involontariamente questo annuncio racchiude tutto il senso della storia del Fantasma dell'Opera. La mercificazione esige sintesi, semplificazione. Così, in poche righe, è possibile racchiudere a fini commerciali l'intero significato simbolico, culturale e immaginario di un mito moderno.

Il Fantasma dell'Opera, infatti è un mito del nostro secolo. Al contrario di Dracula o Frankenstein, che affondano le loro origini in antiche superstizioni o in opere letterarie dell'Ottocento, Erik il Fantasma nasce dopo la soglia del 1900.

La sua origine è dovuta a uno scrittore francese di romanzi d'appendice, Gaston Leroux, noto ai giallisti per aver creato il personaggio di Rouletabille e soprattutto per il celebre *Il mistero della camera gialla*: la prima edizione del romanzo è *Le Fantôme de l'Opéra* è del febbraio 1910, quando l'editore delle storie di Arsenio Lupin, Pierre Lafitte, pubblica in volume il nuovo lavoro di Leroux.

Da quel romanzo si dipana il mito, supportato, quindici anni dopo l'uscita del libro, dalla trasposizione cinematografica di Rupert Julian e poi dai numerosi remake successivi.

Il mito del Fantasma dell'Opera si basa su alcuni ingredienti, tutti presenti nell'annuncio pubblicitario americano:

a) il suo stesso nome, Fantasma dell'Opera, indica dove egli agisce: nel teatro dell'opera, luogo evocativo e romantico.

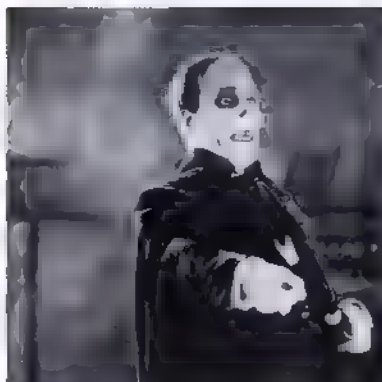
b) il Fantasma è seduto all'organo, indicando così un tratto caratterizzante del mito: la musica.

c) il mito del Fantasma è legato all'amore impossibile: si fonda sul rapporto tra Erik e una giovane cantante (Christine). Ma un amore attraversato da tratti pigmalionici (Erik sta insegnando alla ragazza il canto) e dal tema della «bella e la bestia» (Erik è un mostro che desta repulsione).

d) la maschera è decisiva: è ciò che cela il vero volto del Fantasma, ciò che nasconde l'orrore.

Il teatro, la musica, l'amore impossibile, la maschera: questi i luoghi e i segni del mito del Fantasma. Ma si tratta di un mito che rivela anche un alto contenuto erotico, intrecciato ad altre tradizioni mitologiche moderne, anche cinematografiche, tutte imparentate con il tema della Bella e la Bestia: dalla fiaba che ispirò Jean Cocteau, fino alla saga della Mummia Kharis, a Caligari, a *Mad Love*, King Kong, il Mostro della Laguna nera... Inoltre il tema della minaccia sessuale da parte di un uomo mascherato è ampiamente diffusa nel cinema horror (vedi *The Terror* del 1928 o *The Bat Whispers* del 1933) ed è rinata anche di recente nel cinema del terrore americano (le serie *Halloween* e *Venerdì 13*). Ma il Fantasma dell'Opera fornisce uno schema per molti altri film fantastici e horror. Vincent Price, ad esempio, è stato l'interprete di almeno tre pellicole in cui è riprodotto il tracciato del mito del Fantasma dell'Opera. In *La maschera di cera*, *L'abominevole dottor Phibes* e *Oscar insanguinato* si ritrova un «mostro» protagonista che ha molte parentele con il Fantasma: il mostro è un uomo sfigurato coperto da una maschera, che si vendica di chi ha ostacolato la sua carriera o il suo amore, che vive nascosto in un covo, che ha un tormentato rapporto affettivo con una figura femminile.

Il mito ha talmente influenzato l'immaginario contemporaneo da diventare oggetto di gadget e trasformarsi in un luogo comune del fantastico di questo secolo. Così si spiega anche la diffusione delle maschere da mostro che riproducono le fattezze di Lon Chaney nel film del '25, come risulta dall'annuncio pubblicitario sopra citato. Ma il successo cinematografico ha portato a un ribaltamento dei



ruoli: se la scena cruciale del film con Chaney era lo smascheramento, quando la maschera gli veniva *tolta*, lo spettatore oggi *si mette* la maschera per sembrare un mostro. Eric nascondeva sotto la maschera la sua mostruosità, lo spettatore si muta in mostro indossando una maschera orribile.

Il Fantasma dei nostri giorni, infatti, sta cambiando faccia. Porta con sé tutto il retaggio del mito, ma assume moderni contorni. E' dentro a molti di noi, indipendentemente dall'aspetto esteriore. La mostruosità del Fantasma, incapace di un amore corrisposto e di essere accettato dal mondo, non è nel viso ma nell'animo, come canta Christine nel musical sul Fantasma dell'Opera di Andrew Lloyd Webber:

This haunted face
holds no horror
for me now...
It's in your soul
that the true
distorsion lies...

LA SAGA DEL FANTASMA

Il Fantasma di carta

Il padre del Fantasma dell'Opera è Gaston Louis Alfred Leroux, nato nel 1868, laureato in legge e poi giornalista di «L'Echo de Paris» e «Matin» per la cronaca nera e giudiziaria. Dopo essere stato come giornalista un sostenitore di Dreyfus nel celebre caso giudiziario, e dopo aver presenziato alla rivoluzione russa del 1905, Leroux si dedicò al feuilleton scrivendo sui supplementi letterari di alcuni quotidiani. Al suo attivo Leroux ha circa 60 romanzi, scritti quasi tutti a Nizza, dove si era ritirato per «creare» in tranquillità. Ed è proprio al sole di Nizza che nel 1909 verrà concepito il *Fantasma dell'Opera*. Scrive Leroux proprio in quell'anno: «Le mie più tenebrose invenzioni, e vi prego di credere che non ne mancano nel *Fantasma dell'Opera* che sta per venire al mondo, sono nate dai più bei raggi del sole.» (citato da Claude Scasso in *Le Fantôme de l'Opéra. Une evocation*, «L'ecran fantastique» n.113, marzo 1990).

Ma se venne creato tra le spiagge soleggiate di Nizza, il Fantasma si aggirava nei sotterranei di Parigi, sotto l'Opéra. Il luogo scelto da Leroux per ambientare il suo romanzo, infatti, è il Teatro dell'Opera della capitale francese, realizzato dall'architetto Charles Garnier con 12 anni di lavoro a partire dal 1862. Una costruzione im-

ponente, di ben 17 piani, di cui 7 sotto il livello del palcoscenico, con 20 metri di sotterranei per ospitare le scenografie. E sotto l'edificio del Palais Garnier un lago, una falda d'acqua, che nelle diverse versioni spettacolari del Fantasma sarà sede di indimenticabili scene di violenza e terrore.

Gaston Leroux ha dichiarato più volte che la storia di Erik il Fantasma è vera e nello stesso romanzo utilizza un taglio da reportage giornalistico mirato a rendere credibile l'esistenza di questo inquietante ospite del Teatro dell'Opera (fino a dettagliare le scoperte fatte nei sotterranei, compreso lo scheletro «autentico» di Erik). E allora ci verrà detto che il Fantasma era presente alla costruzione del Teatro, nascosto tra chi vi lavorava, e pronto a terrorizzare i muratori, per poi installarsi nei sotterranei e farne la sua dimora: il Fantasma dorme in una bara, tra i drappi neri della sua stanza e le note del *Dies Irae* che ama.

Ma chi è il Fantasma che semina paura tra ballerine e manager teatrali di quel 1880 in cui è ambientato il romanzo? Per Leroux si tratta di un povero infelice, rifiutato per la sua bruttezza persino dalla madre: «Erik era originario di una cittadina nei dintorni di Rouen. Figlio di un piccolo imprenditore edile, aveva abbandonato molto presto la casa paterna perché la sua bruttezza causava dolore e ripugnanza persino ai suoi genitori. Per qualche tempo si esibì nelle fiere dove il suo impresario lo presentava sotto un tendone come il 'morto vivente'. Aveva attraversato l'Europa di fiera in fiera, e completato la sua strana educazione di artista e di mago alla fonte stessa dell'arte e della magia: presso gli zingari.

«Il Fantasma di Leroux è più umano e simpatico di quanto appaia nelle versioni cinematografiche. L'eroe è stato tradito dalla leggenda, ha sostenuto il regista francese di horror Jean Rollin nel suo lungo saggio *Aujourd'hui Gaston Leroux* (apparso in «Midi-minuit fantastique» nn.23 e 24, 1970): il genio e l'amore di Erik passano spesso in secondo piano nelle trasposizioni cinematografiche del romanzo.

Magro, scheletrico, sempre vestito di nero, Erik dopo viaggi e vicissitudini diventa il Fantasma dell'Opera, una presenza temuta da tutti coloro che lavorano nel Teatro. Il suo volto è orribile: gli occhi sprofondano in orbite nere, la pelle, gialla, è tesa sulle ossa, il naso è quasi invisibile di profilo, tre o quattro lunghi ciuffi di capelli oscillano sulla fronte e dietro le orecchie.

Diventato abitante dell'Opéra, e misterioso occupante del palco numero 5, Erik si innamora della candida Christine Daaé, una giovane cantante. Dapprima si rivela a lei solo come Voce (il Fanta-

LON CHANEY E MARY
PHILBIN (1925)



sma, ci informa Leroux, è anche ventriloquo), facendosi credere l'Angelo della Musica, soprannaturale figura cui il padre di Christine, violinista, in punto di morte aveva affidato la figlia. Ma la voce del Fantasma, che ha deciso di insegnare a Christine il bel canto, suscita subito la gelosia di Raoul Vicômte de Chagny, innamorato a sua volta della ragazza.

Erik non esita a commettere dei crimini per facilitare la carriera di Christine, e si accanisce in particolare su Carlotta, la primadonna: le fa perdere la voce per aprire la strada alla sua amata Christine sul palcoscenico dell'Opéra. Infine, rapisce Christine, minacciandola di morte se rifiuterà di vivere con lui: di fronte all'amore incrollabile tra la ragazza e Raoul, però, il Fantasma si ritirerà, «sparando nella notte». La sua sinfonia, il «Don Giovanni trionfante» non verrà mai più ritrovata.

L'idea della prima trasposizione cinematografica del feuilleton di Leroux è dovuta a una serie di coincidenze. Ignoto negli Stati Uniti, il romanzo di Leroux capitò tra le mani, a quanto pare, proprio del presidente della Universal Carl Leammle. Europeo, quindi sensibile ai risvolti culturali del lavoro di Leroux, Leammle durante un viaggio a Parigi legge *Le Fantôme de l'Opéra*. Di ritorno negli Usa assegna a Bernard McConville e James Spearing una prima stesura della sceneggiatura, che viene consegnata nel 1923. Nel frattempo la Universal ha posto a segno un altro dei suoi grandi successi di cassetta. Si tratta di *Notre-Dame de Paris*. Il film contiene una serie di ingredienti che aprono la strada alla produzione del Fantasma. Innanzitutto si basa su un romanzo francese, di Victor Hugo. In secondo luogo è interpretato da una star del muto, ormai destinata a diventare il principale motore del cinema fantastico americano degli anni Venti: Lon Chaney. La storia stessa somiglia a quella del Fantasma, con l'amore impossibile tra il gobbo e la zingarella, quasi parallelo al tormentato rapporto tra Erik e Christine. In più grazie alle scenografie di Notre Dame gli studi californiani della Universal ospitavano ora una ricostruzione di Parigi da riutilizzare.

La Universal fece tornare rapidamente sotto il proprio contratto Lon Chaney, che era passato alla Mgm, e chiamò a dirigere la pellicola Rupert Julian (1889-1953), un regista di origine australiana che aveva già diretto Chaney in uno dei suoi primi ruoli di protagonista (nel film antitedesco *The Beast of Berlin* del 1918) e che prima di ritirarsi girerà un altro film fantastico molto noto, *The Cat Creeps* (1930).

IL FANTASMA DEL CINEMA

1925: il Fantasma muto

Non si trattò di un film facile. Tutte le riprese furono costellate dai diverbi tra Julian e Chaney. E fu proprio l'uomo dai mille volti a dirigere alcune scene, in particolare quella del ballo in cui Erik appare con il costume della Morte Rossa. La Universal fu costretta a girare tutto il film a porte chiuse, senza ammettere i giornalisti sul set. Si disse che la decisione fosse dovuta all'aspetto troppo orribile del trucco di Lon Chaney, ma in realtà era una scelta dettata dall'impossibilità di rendere pubblici i litigi che avvenivano durante le riprese. Alla fine il *Phantom of the Opera* venne salvato da Edward Sedgwick, già regista di Buster Keaton, che riuscì a consegnare ai produttori un film completo, abbastanza decoroso da essere presentato al pubblico e che lo stesso Gaston Leroux definì in un articolo una delle pellicole «les plus extraordinaires et l'on peut dire, la plus luxueuse de ce temps-ci».

The Phantom of the Opera è quindi segnato dalla faticosa lavorazione, e soffre di un ritmo squilibrato (tra le vicissitudini del film va anche ricordato il sequestro che subì in Gran Bretagna a causa di una trovata pubblicitaria che irritò l'esercito inglese). Ma i numerosi momenti di climax lo hanno comunque reso celebre e indimenticabile. Tra l'altro, il film ospitava alcuni virtuosismi tecnici. Tre sequenze (il balletto, il ballo in maschera e la rappresentazione del *Faust*) vennero girate in Technicolor, che nel 1925 consentiva solo di agire sui due colori rosso e verde. Inoltre alcuni fotogrammi vennero colorati a mano: il mantello del Fantasma era stato dipinto di rosso con paziente lavoro per la scena in cui Chaney spia Raoul e Christine dall'alto di una gigantesca statua.

Colossale fu anche l'impegno di mezzi per ricreare l'Opera di Parigi e i suoi sotterranei. In pochi mesi venne costruito il famoso «Phantom Stage» n.28, sotto la direzione di Ben Carré, E.E. Shelley e Sidney Ullman che sostituivano lo specialista Charles Hall momentaneamente occupato con *La febbre dell'oro* di Chaplin. Se le catacombe e il lago della caverna sono andati distrutti, la gigantesca ricostruzione dell'Opera è tuttora funzionante negli studi Universal, ed è stata utilizzata in decine di film. Molte volte, negli anni Trenta e Quaranta, quel set è servito per scene di ballo e per ogni film Universal in cui fossero necessarie riprese in un teatro. Volta a volta il set si tramuterà in teatro parigino, londinese o newyorkese. Fra tutti gli usi cinematografici del finto Teatro dell'Opera va ricordato il *Dracula* di Tod Browning, dove Bela Lugosi ascolta un concerto proprio dallo stesso palco usato dal Fantasma nel film del 1925. Ma l'appassionato di film horror può riconoscere quel set in molte altre pellicole di genere della Universal, da *The Last Warning*

(1926) a *Svengali* con John Barrymore (1931), fino a *The Mad Ghoul* (1943) e *The Raven* con Karloff e Lugosi (1935). Il Teatro è lo stesso anche nel *Sipario strappato* di Hitchcock (1966). Due film horror soprattutto faranno tesoro di quel teatro dell'opera posticcio, grazie all'uso del colore: si tratta del remake del *Fantasma* del 1943 e di *The Climax (La voce magica)*, 1944) con Boris Karloff e la stessa Susanna Foster che compariva nel film di Lubin.

Proprio in quel finto Teatro nel dicembre 1940 venne inaugurata una lapide in onore di Lon Chaney (che era morto il 26 agosto 1930 all'età di 44 anni), durante una cerimonia cui presero parte Lon Chaney junior e cinque esponenti della troupe originale del *Phantom* di Julian. Sulla lapide, che in seguito venne rubata, era scritto: «Dedicated to the memory of Lon Chaney, for whose picture *The Phantom of the Opera* this stage was erected on 1924».

E davvero il film di Julian deve tutto a Lon Chaney. Fu lui a lasciare il segno più importante, con la sua interpretazione del Fantasma, una pantomima che rende *The Phantom of the Opera* un perfetto film muto, e soprattutto con le sue invenzioni di make-up. Non a caso la sequenza cruciale del film, che contribuì a renderlo giustamente celebre, è quella «dello smascheramento», capace nelle proiezioni di allora di provocare svenimenti in sala. Il volto mostruoso creato da Chaney tra l'altro era chiaramente uno degli ingredienti su cui puntavano di più i produttori, che non diffusero fino all'uscita del film le foto dell'attore truccato.

Il Fantasma ha rapito la debuttante Christine, di cui è innamorato, e l'ha condotta nel suo rifugio sotterraneo. Christine ha ricevuto la proibizione da parte del Fantasma di vederlo in volto: ma la curiosità la vince. Mentre Erik suona l'organo la ragazza si pone alle sue spalle e avvicina le mani alla maschera. Esita. Poi si decide e strappa la maschera. Il viso ora smascherato apre la bocca in un grido muto che può essere indifferentemente di eccitazione o di rabbia. Si passa alla soggettiva di Christine mentre il Fantasma le punta contro un indice accusatore: «Feast your eyes, gloat your soul, on my accursed ugliness» recita la didascalia.

L'effetto della scena era accentuato dal «crescendo» con cui lo spettatore segue l'avvicinarsi di Christine al Fantasma e alla sua maschera. Si tratta del punto più alto anche del contenuto erotico del film. Nel suo recente volume *Dark Romance. Sex and Death in the Horror Film* (McFarland & Company, Jefferson, NC 1986), David J. Hogan definisce l'Erik di Chaney un «monumento alla furia e al desiderio sessuale», e aggiunge: «La sequenza dello smascheramento è scioccante, non soltanto perché sfrutta l'orribile deformità del vi-



**SOPRA LON CHANEY NEL
«FANTASMA» DEL 1925.
SOTTO, JAMES CAGNEY
INTERPRETA LO STESSO
RUOLO IN «MAN OF
THOUSAND FACES» (1957),
BIOGRAFIA DI CHANEY
REALIZZATA DALLA
UNIVERSAL**

so da teschio di Erik, ma perché segnala l'improvvisa liberazione della compressa energia sessuale del Fantasma. La sua bruttezza è solo esterna: la forza che lo ha portato all'esilio e al rapimento non è la deformità, ma la frustrazione. Rimuovendo la maschera, la ragazza ha liberato Erik, compiendo ciò che lui non poteva fare». (p. 104).

Questa sequenza venne riproposta pressoché identica, oltre che dai successivi remake del Fantasma, anche dal film *The Mystery of the Wax Museum* (1933), in cui lo scultore Ivan Igor (Lionel Atwill) viene smascherato da una ragazza (Fay Wray): sotto la maschera di cera nasconde la carne devastata dalle ustioni. Una vera e propria copia della scena dello smascheramento appare anche in *Man of Thousand Faces*, il film del 1957 dedicato dalla Universal a Chaney ed interpretato da James Cagney.

Anche se Chaney non rivelò mai come ottenne la sua orrida mutazione del volto vi sono sufficienti indizi per ricostruire le modalità della sua auto-truccatura. Ispirandosi, pare, a un ritratto eseguito dal pittore fiorentino quattrocentesco Andrea del Castagno, Lon Chaney si deformò il naso inserendo dei corpi estranei nelle narici, usò degli «ami» per tirare gli angoli della labbra, applicò nella bocca dei dischi di celluloidi per distorcere gli zigomi. Con una protesi la testa diventò ad uovo, con pochi capelli, sotto gli occhi dipinse dei cerchi neri. In alcuni fotogrammi sembra evidente che le orecchie erano state incollate al cranio per sembrare assenti. Poche e artigianali invenzioni, che ottenevano però uno straordinario effetto, mai ripetuto nella sua intensità dai moderni maestri del make-up. Senza eccellenti sostanze da trucco, senza effetti elettronici, Chaney riusciva da solo a realizzare un capolavoro.

C'è chi dice che Chaney abbia usato sostanze chimiche per dilatare gli occhi, ma non vi sono prove. Di sicuro il trucco costava a Chaney una vera e propria tortura, che costringeva l'attore a una sofferenza continua durante le ore di ripresa. Tra l'altro, mentre le riprese erano in corso il padre di Chaney, sordomuto, perse la vista aggravando ulteriormente il proprio handicap: morirà pochi giorni dopo il completamento del film.

A Lon Chaney si deve anche l'invenzione della maschera che il Fantasma indossa per occultare la sua faccia orribile. È una maschera di porcellana, con i tratti di bambola, che copre metà del viso ed ha una veletta per nascondere la bocca. Il Fantasma di Chaney è una figura dolente, e nello stesso tempo paurosa: desta pietà e contemporaneamente orrore, appare come vittima ma anche come carnefice. All'inizio del film incombe attraverso le preoccupazioni e le chiacchiere dietro le quinte tra i lavoranti del teatro. Poi

lo si vede di schiena, come ombra su un muro, infine si scorge la sua mano guantata. Si rivela a Christine, ma senza farsi vedere in volto, e inizia a seminare il panico nel teatro. Per sottrarre a Carlotta l'interpretazione del *Faust* non esita a far cadere il grande candeliere sulla platea, e infine rapisce Christine. Dopo aver percorso i meandri delle catacombe, la conduce nel suo rifugio (un capolavoro di scenografia decadente) e suona per lei il suo «Don Juan Triumphant». È un Fantasma timido: vediamo la sua mano esitare, incapace persino di sfiorare una spalla della amata Christine. Ed è un Fantasma tradito: intima a Christine di non rivelare a nessuno la sua esistenza, ma la scorge mentre rompe la promessa e racconta tutto al fidanzato Raoul.

Erik conclude la sua vita in una fuga, per sfuggire a una folla inferocita (la stessa che vedremo in decine di film della Universal, con bastoni e fiaccole per dare la caccia al mostro di turno) che lo lancia a pochi passi da Notre-Dame e lo getta nella Senna. Prima di morire, aveva tentato l'ultima sfida: alza un braccio stringendo il pugno, come se contenesse qualche arma micidiale, ma è solo una mano vuota, che ferma appena per un attimo la rabbia della folla.

Dal 1930 si diffondono a Hollywood le voci di un remake del *Phantom*. Il protagonista dovrebbe essere Boris Karloff, stella in-contrastata del nascente periodo sonoro dell'horror. Ma questo progetto non vedrà la luce, sostituito da una riedizione del film di Julian con alcuni dialoghi sonorizzati e un accompagnamento musicale sincronizzato a cura di David Broekman e Max Hayman. Dieci anni dopo la parte venne offerta a Lon Chaney junior, ma anche questo tentativo fallì.

È solo nel 1943 che il secondo appuntamento del Fantasma con il cinema riesce a concretizzarsi. Un attore di 55 anni viene scelto per interpretare il Fantasma: è Claude Rains, nato a Londra nel 1889, e già noto agli appassionati del *fantastique* per aver affrontato un decennio prima la recitazione più difficile e «impalpabile» della storia del cinema, quella dell'Uomo invisibile nel film di James Whale. Il regista è invece uno specialista in commedie musicali, Arthur Lubin, nato a Los Angeles. Grande occasione per sfruttare i primi passi del technicolor, il film ottenne ben tre Oscar.

Il Fantasma di Lubin è Enrique Claudin, un violinista con le mani danneggiate dall'artrite: «È la mia mano sinistra che non obbedisce più» dice al direttore d'orchestra che lo licenzia dall'Opera di Parigi. Claudin è segretamente innamorato della giovane cantante Christine (Susanna Foster, deliziosa quando canta «The melody of

1943: il Fantasma a colori

CLAUDE RAINS IN
UN'IMMAGINE
PUBBLICITARIA
DELL'EDIZIONE DEL 1943



Charles LaMorte
as *The Phantom*

the Bells»), alla quale paga di nascosto le costose lezioni di canto, vivendo in miseria per aiutarla a diventare celebre. Per continuare a sostenere la formazione di Christine, il povero Claudin offre a un editore il concerto che ha composto: quando sente addirittura Franz Liszt (interpretato da Fritz Leiber senior, padre del famoso scrittore di fantascienza) suonare la sua musica crede di essere stato ingannato, e che l'editore abbia rubato la sua opera. In un accesso di rabbia strangola l'editore, ma una assistente gli getta in faccia dell'acido, sfigurandolo.

Claudin fugge nelle fogne di Parigi, dopo essersi aggirato gemendo per le strade deserte della città. Nascosto nelle catacombe dell'Opera, il Fantasma minaccia distruzione e morte se Christine non avrà il ruolo principale. Inascoltato, passa all'azione: uccide la primadonna e la sua cameriera, poi fa precipitare il grande lampadario del teatro sulla platea. Rapisce Christine, ma viene scoperto da un poliziotto e da un cantante, entrambi innamorati della ragazza, e muore nel crollo delle catacombe provocato da uno sparo. Tra le macerie restano visibili solo la maschera, grigia e carnevalesca, e il violino.

Claude Rains riusciva a rendere l'estrema tristezza del personaggio, e anche il suo progressivo impazzimento. Star privilegiata per parti sataniche o di villain in molti film fantastici (dal citato *Uomo invisibile*, a *L'uomo lupo*, e a molte pellicole di serie B girate in vecchiaia, compreso *Il pianeta degli uomini di spenti* di Antonio Margheriti), Rains con la sua interpretazione del Fantasma salva il lato drammatico di un film che altrimenti sarebbe rimasto confinato nella commedia musicale.

I litigi tra i due innamorati di Christine sono eccessivamente prolissi e ridicoli, contribuendo a squilibrare il film e a diminuirne la tensione. Bella invece la musica suonata dal Fantasma, «una antica ninna nanna provenzale» eseguita prima al violino da Claudin e poi al piano da Franz Liszt. È al suono di questa melodia che Christine strappa la maschera al Fantasma, in un rifacimento della scena vista nel film del 1925 di cui ripropone persino i piccoli espedienti tecnici (il viso ustionato di Rains appena tolta la maschera appare sfocato per un attimo, così come era stato per il volto di Chaney nel primo film).

Rispetto alle altre versioni del mito, questo è forse il film più misogino. È una donna, infatti, a sfregiare Claudin, e il suo amore non corrisposto per Christine, che più di ogni altra Christine cinematografica si limita a compatirlo e a provarne orrore, lo porta alla morte.

Quando nel 1960 la Hammer Films annuncia di avere in cantiere un remake del Fantasma dell'Opera, nelle riviste specializzate si diffondono le indiscrezioni sul nome dell'attore scelto per interpretare



1962: il Fantasma a Londra

il Fantasma. *Famous Monsters of Filmland* nel suo celebre numero 10 dedicato al Fantasma dell'Opera lancia tre ipotesi: Christopher Lee, Anton Diffring e Lon Chaney junior.

Tutte le previsioni vennero smentite. La Hammer non scelse una star del firmamento horror, ma un attore ancora poco noto nel cinema fantastico, Herbert Lom, destinato a diventare in seguito un protagonista caratteristico in molti film del genere (oltre che spalla fissa di Peter Sellers nella serie della *Pantera rosa*).

La casa produttrice inglese specializzata in film del terrore aveva appena ottenuto i diritti dei classici Universal e affidò al regista di scuderia con maggior talento la terza rielaborazione cinematografica del romanzo di Leroux. Terence Fisher dovette basarsi su una sceneggiatura del produttore Anthony Hinds, considerata debole da molti critici, con lunghe digressioni sentimentali e scarsi momenti di tensione (in tutto il film avvengono solo due omicidi, una media davvero bassa per la Hammer...).

Nonostante il grosso dispendio di risorse finanziarie (questo *Phantom* costò quasi sette volte di più dei precedenti film di Fisher per la stessa casa produttrice) la Hammer utilizzò un set già apparso in altri film (*Brides of Dracula*, *The Curse of the Werewolf*), mentre le scene dell'opera lirica vennero girate al Wimbledon Theatre di Londra. L'unico gioiello scenografico del film era costituito dal mondo sotterraneo creato da Bernard Robinson. La caverna del Fantasma, sormontata dall'organo e attraversata dalle acque limacciose del Tamigi, resta una delle realizzazioni più efficaci dell'antro di Erik. I colori intensi della scuola Hammer si avvalgono del Technicolor e abbandonano l'Eastmancolor su cui avevano lavorato i direttori della fotografia della casa produttrice nelle precedenti pellicole.

Fisher non fa attendere lo spettatore, e presenta subito, sui titoli di testa, il suo Fantasma: le mani bruciate suonano l'organo, mentre lo ascolta il nano servitore (una nuova figura nella saga del Fantasma, che rinvia ai molti assistenti storpi e gobbi del cinema fantastico).

Nella versione Hammer il vero villain non è il Fantasma, ma il crudele d'Arcy, tipica figura fisheriana di aristocratico vizioso. È lord d'Arcy (interpretato da Michael Gough) a rubare al professor Petrie, un compositore sconosciuto, l'opera lirica inedita *Saint Joan*. Quando Petrie si reca nella tipografia dove viene stampato il libretto dell'opera sotto il nome di d'Arcy, una fiammata di acido lo sfigura. Petrie diventa il Fantasma, e rapisce la giovane cantante Christine per insegnarle a cantare alla perfezione la sua *Giovanna d'Arco*.

Con metodi bruschi e violenti costringe la ragazza a lezioni di canto interminabili, ma alla fine il risultato è raggiunto. Quando Christi-





**A SINISTRA: IL FANTASMA
HERBERT LOM ALL'ORGANO
NEL REMAKE HAMMER
DEL 1962.
QUI SOPRA UN «SI GIRA»
DELLA STESSA EDIZIONE**

1974: il Fantasma rock

ne interpreta la *Saint Joan* ottiene un trionfo. Purtroppo il servitore nano del Fantasma fa cadere il grande candelabro del teatro sul palcoscenico, e solo il Fantasma riuscirà a salvare la sua pupilla Christine, rimanendo però schiacciato al suo posto.

Stranamente, Fisher ha evitato di riproporre la scena dello smascheramento del Fantasma da parte di Christine, pezzo forte delle due trasposizioni cinematografiche precedenti. In questa versione è lord d'Arcy a strappare la maschera del Fantasma prima di essere ucciso, ma la macchina da presa resta alle spalle del Fantasma impedendo l'effetto scioccante della visione diretta del viso sfigurato. È lo stesso Fantasma che si smaschera, prima di balzare sul palcoscenico per salvare Christine, rivelando le orrende bruciature che gli deturpano il volto. Il truccatore Roy Ashton ha aggravato e reso più realistiche le ustioni che erano state mostrate già da Claude Rains nel film del '42. Ma le deturpazioni sono anche più estese, e la maschera del Fantasma, bianca, copre l'intero volto, lasciando scoperto solo un occhio, inquadrato più volte in piano ravvicinato (in particolare per sottolineare il pianto del Fantasma durante un a solo di Christine).

Fisher manipola la storia del Fantasma per riproporre gli amori impossibili di cui è costellata la sua filmografia. Scrive John McCarty, rivalutando questo film spesso criticato anche dalla pubblicistica specializzata: «Il regista Terence Fisher tratta il *Phantom* come una storia d'amore. È una storia di fortune fallite e di drammi realizzati. La lacrima che sgorga dall'occhio del Fantasma quando vede la sua opera *Joan d'Arc* prendere vita nella voce di Christine non è (come ritenne «The New York Times») un «momento ispirato» ma la summa di tutto il film. Sì, il Fantasma è una figura minacciosa, ma non è una creatura malefica e quasi soprannaturale (come Chaney) o un orco vedicativo (come Rains). È un uomo offeso la cui musica è stata rubato da un perfido impresario». (in «Phantasma» n. 2, inverno 1988).

Il Fantasma dell'Opera, derubato e privo del successo personale cui aspirava, ha avuto sempre il merito di portare fortuna e successo ad altri. Così è successo al giovane Brian De Palma, che proprio con una rielaborazione del mito del Fantasma decollò verso le grandi produzioni e i suoi capolavori più noti.

Con una produzione indipendente che investì poco più di un milione di dollari, De Palma girò nel 1974 quel *Phantom of Paradise* che poi, grazie alla 20th Century Fox, fece il giro del mondo e dei cineclub. Non si trattò di un grosso successo commerciale, ma rivelò a un pubblico più vasto il talento di De Palma e ne suggerì le capacità anche ai critici.

Il film è stato riassunto da Brian De Palma in un'intervista rilasciata a Michael Henry nel 1977: «A Gaston Leroux ho chiesto in prestito soltanto il punto di partenza: che succedrebbe se un compositore si vedesse privato della sua musica e se questa venisse suonata in un tempio del rock?» (in *Positif. Dodici interviste*, Arcana, Roma 1980, p. 37)

Si tratta quindi di un mix di Leroux, Wilde e mito faustiano, un pastiche di Calligari, Dorian Gray e temi gotici tradizionali. Del resto il film è percorso da strizzate d'occhio al cinefilo e anche al cultore di musica rock.

De Palma aveva già affrontato un tema analogo a quello del Fantasma in un suo cortometraggio giovanile, *Woton's Wake* (dove uno scultore pazzo si innamora di una delle sue opere), ma qui vengono recuperati e attualizzati tutti i «luoghi comuni» della saga di Erik. Il teatro dell'opera delle altre versioni del Fantasma è sostituito dal Rock Palace, e il Fantasma stesso non è più un compositore di musica classica ma pop.

La sceneggiatura scritta da De Palma sembra soprattutto un remake del film di Fisher, perché acquisisce alcune variazioni al mito del Fantasma che proprio il regista inglese aveva realizzato per primo: il protagonismo del vero cattivo della vicenda (l'impresario), la morte del Fantasma sul palcoscenico, la cantante salvata dalla morte proprio dal Fantasma, ecc. Del tutto originale è invece il «look» del Fantasma. La maschera è questa volta di metallo, con una sorta di becco da rapace, le labbra hanno un rossetto nero, così come nero è il costume in pelle che il Fantasma indossa.

William Finley interpreta Winslow Leach, un dotato autore di musica rock la cui opera migliore viene rubata dal perfido boss della Death Records. Si tratta di Swan (un andrologo Paul Williams), che è diventato immortale e famoso grazie a un patto con il diavolo. Per colmo di crudeltà Swan non solo sottrae al povero Winslow la musica, ma lo manda in carcere. Winslow riesce presto ad evadere, ma resta sfigurato quando la testa gli viene schiacciata da una pressa per dischi. Lo sfortunato compositore rock cerca di accordarsi con Swan: completterà la sua musica se sarà la bella Phoenix (Jessica Harper) a cantarla. Ma Winslow viene nuovamente tradito, perché Swan seduce Phoenix.

De Palma si diverte qui a imitare una sequenza del vecchio *Phantom of the Opera* del 1925, quando il Fantasma spia la coppia, mentre di rabbia. E sempre alla versione classica del Fantasma si ispirano le sequenze che inquadrano Winslow al suo organo, ma con un originale tocco depalmitano: quando il «fantasma del palcosce-

nico» si siede alla tastiera la macchina da presa gli gira intorno, secondo una tecnica più volte usata da De Palma.

Il film si conclude durante la rappresentazione inaugurale al Palazzo del Rock. Ora anche Swan indossa una maschera di metallo, perché il suo viso si sta decomponendo dopo che il Fantasma ha bruciato la videocassetta su cui è registrato il suo patto col diavolo. Ed è a Swan che la bella strappa la maschera, mentre il Fantasma cala sul palcoscenico da una fune e uccide finalmente il suo rivale. Anche per Winslow è giunta però l'ultima ora, e lo vediamo arrancare morente sul palcoscenico, anche lui senza maschera, con metà del volto sfigurato e un mostruoso occhio bianco e sporgente.

*1985: il Fantasma
di Ken Russell*

La vera rinascita contemporanea del Fantasma è dovuta al teatro. Nato sulla carta stampata, passato al cinema, il Fantasma doveva ritrovare il suo luogo più essenziale: la messa in scena teatrale, l'opera.

Dopo aver dannato i teatri dell'opera della fantasia, il Fantasma riappare negli anni Ottanta proprio sul palcoscenico vero e concreto. Nel 1986 viene infatti allestita all'Her Majesty's di Londra una versione cantata del Fantasma dovuta a Andrew Lloyd Webber, il genio del musical britannico, artefice di successi come *Jesus Christ Superstar*, *Cats*, *Evita* e *Starlight Express*. Per misurare la popolarità dei musical di Webber basta ricordare che nel 1983 a Londra e Broadway si rappresentavano contemporaneamente ben sei lavori dell'autore inglese.

Il musical sul Fantasma nasce dall'incontro tra Lloyd Webber e la giovane soprano Sarah Brightman, una delicata ragazza dal volto angelico. Molti giornali hanno fatto un parallelo tra il mito del Fantasma dell'Opera e la storia d'amore di Lloyd Webber con Sarah Brightman, l'interprete di Christine sul palcoscenico: la Brightman per amore di Webber ha divorziato all'età di venticinque anni ed è diventata la prima donna del musical... Una interprete ideale, comunque, della Christine del mito, superiore probabilmente alle attrici di ogni versione cinematografica del Fantasma.

Nella parte di Erik troviamo Michael Crawford, con metà del viso sfigurato e parte del cranio devastato (grazie al make-up di Christopher Tucker, l'artista che ha creato il trucco dell'*Elephant Man* di Lynch) coperto da una maschera grigio-argento che lascia visibile la porzione di viso e l'occhio superstiti.

La versione di Lloyd Webber inserisce nella trama tradizionale del Fantasma una serie di invenzioni sceniche accompagnate da una musica affascinante, che compendia tutta la tradizione operistica

dell'Ottocento parodiandone con garbo i luoghi comuni. I macchinari teatrali utilizzati sono in continuo movimento e garantiscono sulla scena fiamme, nebbie, paludi attraversate da barche, persino il celebre lampadario che si stacca dal soffitto del teatro, rasenta le teste degli spettatori e precipita sul palcoscenico.

Ricco di trovate, di melodie suggestive, di duetti appassionanti, lo spettacolo ripropone ogni tema e ogni momento «classico» del mito. Come sempre, il Fantasma abdica al suo sogno d'amore e lascia la coppia di fidanzati al loro destino. Alla fine il Fantasma, braccato da una folla minacciosa, canta l'ultimo addio a Christine:

You alone

can make my song take flight-

it's over now, the music of the night...

Il Fantasma si siede nel suo scranno e scompare, lasciando solo la sua maschera grigia.

Il successo teatrale del Fantasma deve molto anche a Ken Russell e al video da lui girato nel 1985, agli albori della elaborazione di Webber sul testo di Leroux. Si deve al successo del video di Russell, che trainò la canzone base del *Phantom* nelle hit parade, se Lloyd Webber proseguì nel suo progetto e giunse a realizzare l'intero musical.

Nella primavera del 1985, infatti, Lloyd Webber si rivolge a Ken Russell per proporgli di dirigere una videoclip per il 45 giri che doveva costituire il test del possibile esito positivo dell'idea base di una nuova versione musicale del Fantasma.

Lloyd Webber aveva già scritto il «tema» del suo Fantasma, ancora molto segnato dal rock e poco attraversato dalle suggestioni operistiche vittoriane della versione definitiva. Il disco era interpretato da Steve Harley, a suo tempo leader del gruppo rock Cockney Rebel, e da Sarah Brightman.

Russell si mise al lavoro e realizzò il *suo* Fantasma dell'Opera, condensando in 4 minuti la *sua* lettura del mito. Tutta la storia e la mitologia del Fantasma si solidifica in un video che resta tra le prove migliori di Russell per il mezzo televisivo. Il Fantasma di Russell indossa una maschera neoclassica argentata, e avvolge la sua Christine in uno spropositato mantello rosso. Ha un solo rivale: un capelluto damerino che ama Christine. Lo ucciderà senza ritegno, facendo crollare su di lui e sugli altri malcapitati spettatori il grande lampadario dell'Opéra. Christine grida il suo orrore di fronte al delitto portandosi le mani alla testa, in una immagine esattamente speculare a quella del film di Lubin del 1943. Il video di Russell è costellato di segni di morte: la barca che trasporta Christine verso l'anatro del Fantasma è ornata da un teschio, e nei sotterranei si scorgono le croci delle tombe, dove si avvinghiano serpenti.

Al contrario di altre versioni, infine, l'opera lirica in cui canta Christine non è il *Faust*, ma una sorta di *Aida* verdiana, a giudicare dalla sfinge della scenografia e dal costume egiziano di Sarah Brightman.

Il test voluto da Lloyd Webber e realizzato da Russell funzionò. La resurrezione del Fantasma negli anni Ottanta era avviata, e Ken Russell ne era il padrino.

1989: il Fantasma Freddy

Bisogna attendere più di un decennio, dopo l'exploit del Fantasma di De Palma, perché il mito si riaffacci dagli schermi cinematografici, questa volta sull'onda del grande successo del musical di Webber. Nel 1988, infatti, dopo che molte voci davano per certo l'interesse di Steven Spielberg per un ennesimo film sul Fantasma, la Cannon di Golan/Globus annuncia di avere in produzione una nuova versione del *Fantasma dell'Opera*, che si ripromette di presentare in anteprima al Festival di Berlino del febbraio 1989. I dati forniti sono scarsi. Si sa che il produttore è Harry Alan Towers (noto agli appassionati per aver prodotto alcuni film su Fu Manchu interpretati da Christopher Lee), che lo sceneggiatore è Gerry O'Hara, che le musiche sono tratte dall'opera di Charles Gounod e che il regista è John Hough (autore di alcuni horror della Hammer e del recente *Avventura nel tempo*).

In realtà il progetto verrà rivoluzionato. La stessa casa produttrice subisce una trasformazione, dando vita alla 21st Century, mentre il regista Hough rinuncia e viene sostituito da Dwight H. Little, già autore del quarto episodio della serie *Halloween*. Del piano originale restano solo Towers (vero artefice dell'idea di un remake ispirato al Fantasma) e alcune musiche di Gounod. Ma la sorpresa principale riguarda l'interprete scelto per il Fantasma: è Robert Englund, il celeberrimo Freddy Krueger della serie *Nightmare in Elm Street*.

Englund è diventato in pochi anni un personaggio di primo piano nel mondo del cinema fantastico. Dopo essere stato uno degli alieni di *Visitors* e poi il terribile Freddy dal volto bruciato (ma il suo sogno resta quello di recitare per Dario Argento), è anche diventato regista per *976-Evil*, un film che ha avuto un buon successo in videocassetta (è la storia di un adolescente, interpretato dall'attore di *Ammazzavampiri*, che parla telefonicamente con Satana). Ex attore di teatro, Englund si cala alla perfezione in un ruolo che gli consente per la prima volta di utilizzare il suo vero volto in numerose sequenze, anche se il trucco sarà di nuovo determinante nel successo del film. Il suo Fantasma è infatti dotato di una sorta di maschera di carne, vera innovazione postmoderna del mito di Erik. Non è una semplice maschera da carnevale a coprire il viso detur-





pato del Fantasma, ma pelle e carne vera, cucita con ago e filo per dare una parvenza umana a un volto altrimenti orripilante. La colpa di questa devastazione è del Diavolo, che in cambio della immortalità e della fortuna come autore musicale ha condannato Erik ad avere un volto talmente orribile da impedirgli per sempre di essere amato.

L'esperto di make-up stile «gore» Kevin Yagher ha lavorato dalle quattro alle sei ore sul viso di Englund prima di ogni ripresa per dargli un aspetto abbastanza repellente da scioccare anche le platee slamilizzate degli anni Novanta. Una vera tortura per l'attore, che nel corso del 1989 ha passato diversi mesi portando in faccia, quasi ogni giorno, una truccatura dolorosa e laboriosa: in quell'anno, infatti, Englund ha girato oltre al Fantasma anche il quinto film su Freddy Krueger (diverse ore di trucco) e tutta la serie televisiva dedicata allo stesso personaggio.

La celebre scena dello smascheramento di ogni versione del Fantasma che si rispetti qui raggiunge vette inimmaginabili. Se nel romanzo di Leroux la bella Christine affonda le dita nel volto di Erik per scoprire se era reale, qui la cantante amata dal Fantasma, infatti, gli strappa la carne dal volto per rivelare quel che nasconde il viso posticcio: mai lo smascheramento di Erik aveva raggiunto un tale limite di sopportabilità.

Il film è ambientato a Londra (e non nella solita Parigi del Fantasma), ma la troupe non ha messo piede nella capitale britannica, perché il *Phantom* è stato girato quasi interamente in Ungheria (a Budapest esistono dei set londinesi già pronti) in 8 settimane di riprese e a New York nei restanti tre giorni. Per attualizzare la vicenda è stato inventato uno spostamento nel tempo: il film si apre ai nostri giorni in America e si sposta poi nell'Ottocento di Londra.

Per la prima volta il Fantasma perde ogni verosimiglianza e si cala pienamente nel soprannaturale: Erik Destler, compositore diventato Fantasma dell'Opera, è infatti immortale grazie a un patto stipulato con un Satana nano.

Questo Erik è anche il più assassino di tutta la saga: gode durante gli omicidi e manifesta un sadismo che avrebbe fatto rabbrivire il vecchio Leroux (tra l'altro, finalmente il Fantasma sembra riuscire a «consumare» il suo amore per Christine...). Ma, singolarmente, proprio da Leroux è tratta una sequenza che non era mai comparsa nelle precedenti versioni e che invece occupa un intero capitolo del romanzo: la scena del cimitero, con il Fantasma che suona il violino, mentre la bella Christine depone fiori sulla tomba del padre.

Il risultato è un film che riesce ad avere un ritmo incalzante, là dove tutte le precedenti versioni si erano perse in tempi morti e in

divagazioni romantiche. E questo *Phantom of the Opera* potrebbe essere preso ad esempio della cultura postmoderna, della serialità diventata macchina mostruosa, del riciclaggio barocco di mitologie senza tempo in una sorta di ingegneria genetica dell'immaginario. Già Leroux aveva indicato la strada, ottanta anni prima, inserendo mille allusioni e citazioni nascoste nel suo romanzo sul Fantasma, fino ad alludere al suo maestro Edgar Allan Poe quando nel ballo in maschera fa apparire Erik sotto le spoglie della Morte rossa.

Il *Phantom* di Englund e Little è invece un gigantesco catalogo di miti del fantastico, con sbalzi temporali impressionanti. C'è Faust, nel patto col diavolo e nei brani musicali di Gounod. C'è l'epopea della Hammer, nelle atmosfere e nelle fotografie autunnali e cupe. C'è lo splatter, nelle scene truculente (spesso censurate dagli stessi autori, come è accaduto per la decapitazione del ladro e l'uccisione del critico). C'è l'Olandese volante e l'Ebreo errante, nella figura del Fantasma immortale che attraversa i secoli in pellegrinaggio inesauribile. C'è Jack lo Squartatore, nelle bettole londinesi e negli omicidi reiterati che lasciano la polizia smarrita. C'è Dorian Gray, nella carne decomposta di un volto che segna il passare degli anni sotto la maschera. Ci sono le precedenti versioni del Fantasma, nel cappellaccio nero a larghe falde che Englund indossa, come Chaney e Rains. E c'è tutto il mito del Fantasma già pieno di rimandi letterari, cinematografici, spettacolari, stratificati nel tempo (dalla *Morte rossa* di Poe al *Phantom of Paradise* di De Palma), compresa la versione musical, evocata dal leit-motiv del *Don Juan Triumphant* che riecheggia melodie di Webber (nonostante dopo i titoli di coda appaia una scritta per avvisare che il film non ha alcuna connessione con altri film o spettacoli sullo stesso argomento).

Il futuro del Fantasma

La saga immortale del Fantasma dell'Opera continua. Eric si sta dilatando in diversi media e sta assumendo una dimensione «seriale».

Questa serialità, già allusa nei reiterati remake della storia originale, oggi ha trovato il suo approdo più naturale: la televisione. Il mito del Fantasma dell'Opera è infatti rianimato da una miniserie tv che è stata definita «una delle più importanti coproduzioni europee televisive del '90». *The Phantom of the Opera* è stato prodotto da una nuova società a tre (Silvio Berlusconi Communication, Tfl, Beta) che ha investito ben 15 miliardi nella realizzazione di questa nuova versione del romanzo di Leroux, già venduta in numerosi paesi europei, dalla Spagna alla Scandinavia, e che verrà trasmessa anche negli Stati Uniti. In Italia la mini serie dovrebbe essere programmata da Canale 5 nell'autunno del 1990.





Il serial è stato presentato in anteprima per l'apertura del trentesimo Festival internazionale della televisione a Montecarlo. Il fatto curioso è che questa proiezione, ovviamente alla presenza dei principi Ranieri, si è svolta nella Salle Garnier che si trova a fianco del Casino di Montecarlo, dove vengono rappresentati spettacoli teatrali e balletti: la sala è stata costruita dallo stesso Garnier al quale si deve l'Opera di Parigi dove sono ambientate le vicende del Fantasma di Leroux.

Il regista inglese Tony Richardson ha girato quasi tutti i quattro episodi di un'ora ciascuno in Francia, utilizzando anche gli ambienti originali dell'Opera. Tra gli interpreti, oltre a molte star internazionali, Teri Polo (vista in *Twins*) e Charles Dance nella parte del Fantasma (noto per *Good Morning Babilonia*).

Ma il Fantasma sta attendendo almeno altre due rivivificazioni. Una è già in fase di completamento, e offre un ulteriore sponda seriale al mito.

Il Phantom interpretato da Englund, infatti, si appresta ad avere un suo seguito annunciato per Cannes '90, grazie al successo della intelligente operazione della 21st Century e del duo Menahem Golan-Harry Alan Towers. La nuova puntata delle avventure di Eric/Englund, *Phantom of Manhattan* (titolo di lavorazione *Terror of Manhattan*), diretta da George Mihalka, si svolge nei sotterranei intorno alla Grand Central Station di New York, dove il Fantasma si è rifugiato tra i diseredati della metropoli. Questa volta l'oggetto d'amore di Eric è una ragazza cieca, Estella, che canta nei corridoi della metropolitana. Ma Eric ha anche l'obiettivo di ottenere una rappresentazione della sua opera, *Don Juan Triumphant*, al prestigioso Lincoln Center.

Non mancheranno nel *Phantom of Manhattan* le sequele di delitti vendicativi, e la fuga consueta del Fantasma dalle mani della polizia e del suo immancabile rivale in amore (un giornalista, in questa versione moderna), sempre per l'inventiva dello sceneggiatore Duke Sandefur. Se anche questo seguito avrà successo non si può escludere che si avvii l'ennesima serie horror, grazie all'espedito di aver dotato questo Fantasma dell'immortalità dovuta a un faustiano patto con il diavolo.

Ma c'è una notizia che aggiunge curiosità e attesa nei più affezionati seguaci del mito del Fantasma. Agli inizi del maggio 1990 la Warner Bros ha annunciato a Los Angeles di aver raggiunto un accordo con Andrew Lloyd Webber per la produzione di un film tratto dal musical *The Phantom of the Opera*. Gli interpreti dovrebbero essere gli stessi della versione teatrale, in particolare Michael

Crawford nella parte del Fantasma e Sarah Brightman nella parte di Christine.

Nell'attesa, sembra che potremo gustare comunque una versione musicale del Fantasma con la riedizione di *The Phantom of the Opera* del 1925, in una copia restaurata e colorata (ma non colorizzata elettronicamente), con le musiche rock di Rick Wakeman. Se questa riproposta del classico di Chaney vedrà davvero la luce, il progetto prevede una presentazione originale di Christopher Lee.

Il Fantasma, insomma, continua ad aggirarsi nei sotterranei dell'Opera e a godersi lo spettacolo dal palco n. 5. Il suo amore impossibile valica i decenni e attraversa tutto il nostro secolo. La sua anima distorta, sotto la maschera, aspetta altri smascheramenti.

TUTTO SUL FANTASMA

Il Fantasma in Tv

Esistono due versioni televisive americane del Fantasma dell'Opera. La prima è un film per la Tv del 1974, diretto da Gene Levitt, e si ispira direttamente alla storia di Leroux, ma trasportandola ai nostri giorni e sostituendo al teatro dell'opera uno studio cinematografico. *Phantom of Hollywood* narra infatti delle malefatte di un vecchio attore sfigurato (Jack Cassidy) che semina morte quando inizia la demolizione del vecchio studio cinematografico in cui viveva nascosto da trent'anni. Il film ha qualcosa di malinconico, suggerendo la tristezza di un cinema antico che sta scomparendo, ed è interpretato da molte vecchie stelle hollywoodiane, da Jackie Coogan a Peter Lawford e Corinne Calvet.

Nel 1983 la CBS ha a sua volta prodotto un Fantasma televisivo, per la regia di Robert Markowitz e la sceneggiatura di Sherman Yellen. L'azione è trasportata all'Ungheria dei primi anni del nostro secolo, e le riprese del film vennero effettuate a Budapest e dintorni. Il Fantasma è interpretato da Maximilian Schell: questa volta si tratta di un direttore d'orchestra che rimane involontariamente sfigurato dall'acido durante una lite con un impresario. Nascosto sotto una maschera di legno, il Fantasma si prende cura di una debuttante che ha le stesse fattezze della sua amata moglie morta (Jane Seymour). Nonostante l'esplicito riferimento al mito del Fantasma dell'Opera, il nome di Gaston Leroux non compare nei titoli.

Il Fantasma, inoltre, ha avuto una celebre trasposizione radiofonica francese alla fine degli anni Sessanta, per la regia di Claude Roland Manuel. Tra gli interpreti, Jean-Roger Caussimon, Alain Cuny, R.-J. Chauffard.

Una notevole quantità di finti Fantasmi dell'Opera sono apparsi nel cinema fantastico del dopoguerra. In Italia viene prodotto nel 1961 *Il Vampiro dell'Opera*, mentre gli spettatori di lingua spagnola possono ammirare *El Fantasma de la Opereta*, una parodia diretta dal messicano Fernando Cortes e interpretata dal comico Tintan. Con la rinascita del mito, a seguito del successo del musical di Webber, si moltiplicano le miniproduzioni che utilizzano lo schema del romanzo di Leroux attualizzandolo. Un esempio significativo è *Phantom of the Mall: Eric's Revenge*, un filmetto ambientato in un grande centro commerciale dove lo sfigurato Eric percorre i condotti dell'aria condizionata e vigila sulla sua ex-fidanzata. Diretto da Richard Friedman e interpretato da Derek Rydall, Jonathan Goldsmith, Kari Whitman, *Phantom of the Mall* ha come guest star la bionda televisiva Morgan Fairchild. Nei primi mesi del 1989 è stato annunciato anche *Phantom of the Ritz*, dove il Fantasma viene fatto aggirare nei corridoi del cinema Ritz. Prodotto dalla Hancock Park e diretto da Allen Plane, le locandine accreditavano Joshua Sussman nella parte del Fantasma e l'interpretazione di Deborah Van Valkenburgh e Peter Bergman.

I Fantasmi apocrifi

Nei primi mesi del 1989, sulla scia del clamore per l'arrivo a Broadway del musical di Lloyd Webber, è apparsa in America una mini serie a fumetti nelle edizioni Eternity dal titolo *Phantom of the Opera*. Si tratta della ristampa di un comic degli anni Settanta, di autore anonimo. Il Fantasma del fumetto ha un aspetto diverso da quello tradizionale di Lon Chaney, ma la copertina punta ancora sulla tipica faccia deforme del film del 1925.

Il Fantasma a fumetti

Le maschere del fantasma dell'Opera in vendita per corrispondenza sono state per decenni un prodotto tipico nelle pubblicità della stampa specializzata statunitense.

La Captain Company di New York vendeva un modello di maschera che riproduceva le fattezze di Lon Chaney, accompagnata da guanti di gomma a forma di mano contorta, il tutto creato dallo studio di Don Post specializzato in make-up mostruosi.

La vendita è proseguita fino alla metà degli anni Settanta, con diverse versioni della maschera, a differenti prezzi. La maschera più elaborata costava nel 1967 34 dollari (39.95 nel 1976), quella economica in vinile solo 8 dollari e 95, mentre una super economica è stata distribuita dalla Marvel nel 1974 a solo un dollaro e 98 centesimi. Negli anni Ottanta circolava ancora la maschera di Erik in latex, dotata di veri capelli (33 dollari e 95) oppure calva (13 dollari e 95).

Il Fantasma in maschera

Il Fantasma in pellicola

Tra il merchandising dedicato al Fantasma non va dimenticata la vendita negli anni Sessanta e Settanta di brevi filmmini in 8 e 16 mm tratti dalla scena dello smascheramento del Phantom di Rupert Julian. La rivista *Castle of Frankenstein* commercializzava invece una versione integrale in 8 mm (7 reels) dello stesso film per 67.95 dollari.

Il Fantasma in videocassetta

Il Phantom del 1925 è stato proposto in videocassetta dalla Channel 5, nella copia della Film Classic di Paul Killian restaurata nel 1971 da Karl Malkames e con musiche di Gaylord Carter. Questa versione in video è virata in diversi colori e contiene la celebre sequenza technicolor del ballo in maschera. Il remake del 1943 ha avuto una recente riproposizione in Italia in videocassetta: ma un incredibile errore della produzione ha fatto circolare copie della cassetta che annunciano in copertina il telefilm del 1982 con Maximilian Schell nella parte del Fantasma e contengono invece il film del 1943 con Claude Rains.

Il Phantom di Terence Fisher è invece disponibile in edizione originale nella collana «Hammer Horror» della Cic Video (Pal).

Tra gli apocrifi, è stato da poco distribuito in Italia dalla Panarecord *Diario di un fantasma*, versione doppiata di *Phantom of the Mall*, mai giunta sui grandi schermi.

Il Fantasma in scatola

Il Fantasma dell'Opera è finito anche in scatola. La ditta Aurora produceva negli anni Sessanta una scatola di montaggio per un modellino del Fantasma (versione Chaney, ovviamente) al costo di 2 dollari e 50. Di recente la Horizon ha messo in commercio un modellino molto dettagliato del Fantasma per 25 dollari. Un puzzle fosforescente in una scatola contenente 300 pezzi era in vendita per 3 dollari: riproduceva lo Chaney-Phantom dell'illustrazione di copertina dello Yearbook 1969 di *Famous Monsters of Filmland*.

Il Fantasma su disco

La Electric Lemon ha prodotto il disco Lp *The Phantom of the Organ*, che raccoglie brani di musica horror di Verne Langson. Tra i pezzi eseguiti nel long playing titoli come *Horror of Erik* e *Sound Trip thru the Catacombs*.

Il musical di Andrew Lloyd Webber è stato inciso nel 1987 su disco, compact disc e musicassetta dalla «The Really Useful Group plc» e distribuito dalla Polydor. Il primo brano del musical, con arrangiamento rock, venne distribuito nel 1985 in un single e si piazzò al settimo posto nelle vendite.

L'immagine del Fantasma dell'Opera/Lon Chaney è diventato un simbolo ben radicato nell'immaginario occidentale, in particolare nordamericano. Il viso deforme di Erik/Chaney è servito da testatina per tutti i numeri della celebre rivista oggi scomparsa *Famous Monsters of Filmland*, creata dal grande collezionista Forrest J. Ackermann. Persino la tessera del Famous Monsters Fan Club utilizzava la faccia del Fantasma come logo. Gli illustratori delle copertine di *Famous Monsters* hanno più volte rielaborato i fotogrammi del film del 1925, ma anche delle versioni seguenti con Rains e Lom: al Fantasma dell'Opera erano dedicate le copertine dei numeri 3, 10, 16, 47 e 109 di *Famous Monsters* e degli Yearbook del 1966 e 1969. La stessa rivista metteva in vendita nel 1971 un portfolio di disegni dedicati al Fantasma di Chaney dall'artista Bill Nelson. La faccia teschiuta del Fantasma ha ornato le camere da letto dei bambini americani attraverso i decenni: per due dollari si poteva comprare un pannello con il volto del Fantasma da colorare con colori ad olio fosforescenti, e ancora nel 1986 la rivista che di *Famous Monsters* ha tentato di raccogliere l'eredità, *Monsterland*, offriva un poster di Lon Chaney/Phantom con sovraimpressi tutti i mostri più famosi della storia del cinema. I più fanatici potevano anche indossare una spilletta, sempre con la faccia del *Phantom of the Opera*, acquistata per un solo dollaro. Un imprevisto revival del Fantasma, con il musical di Webber in tournée a New York e a Los Angeles, ha dato origine a nuovi gadget: alle immancabili spille (ora più care: 2 \$) si aggiungono le T-shirt (15 \$), la canotta (22 \$), il profumo (35 \$), il portachiavi (15 \$).

Il Fantasma in immagine

I veri palcoscenici sono stati calcati dal Fantasma in diverse versioni teatrali (in particolare negli Stati Uniti).

Negli ultimi decenni va segnalata la versione del giugno 1975, quando la Actors Company presentò al Wimbledon Theatre di Londra (lo stesso dove venne girato il *Phantom of the Opera* di Terence Fisher) una riduzione teatrale del romanzo di Leroux. L'adattamento e la regia erano di David Giles, mentre tra i protagonisti figuravano Edward Petherbridge (il Fantasma), Sharon Duce (Christine) e Keith Drinkel (Raoul).

Nel 1984, invece, un *Phantom of the Opera* con musiche di Verdi, Gounod e Offenbach venne allestito al Theatre Royal di Stratford (East London) dal regista Ken Hill: è proprio da questo adattamento che prese spunto Andrew Lloyd Webber per il suo musical.

Anche in Italia è giunto un Fantasma teatrale, sulla spinta del musical londinese. Nel novembre 1987, infatti, al teatro delle Arti di

Il Fantasma dell'Opera

filmografia

I quattro film tratti dal romanzo di Gaston Leroux

1925 *The Phantom of the Opera* Universal (Usa). Reg: Rupert Julian (Ass. Reg: Edward Sedgwick). Prod: Carl Leamonle. Scen: Raymond Shrock, Elliot Clawson, dal romanzo di Gaston Leroux. Fot: Charles van Enger, Virgil Miller, Milton Bridenbecker (sequenze in Technicolor). Dir.Art: Dan Hall. - Int: Lon Chaney (Erik, The Phantom), Mary Philbin (Christine Daae), Norman Kerry (Raoul de Chagny), Snitz Edwards (Florine Papillon), Virginia Pearson (Carlotta), Gibson Gowland (Simon), John St Polis, Arthur Edmund Carewe, Edith Yorke. 10 bobine

1943 *The Phantom of the Opera* Universal (Usa). Reg: Arthur Lubin. Prod: George Waggner. Scen: Erich Taylor, Samuel Hoffenstein. Fot: Hal Mohr, W.Howard Greene (Technicolor). Mus: Edward Ward. Dir.Art: John B.Goodman, Alexander Golitzen. Trucco: Jack Pierce.Int: Claude Rains (Enrique Claudin, The Phantom), Nelson Eddy, Susanna Foster, Edgar Barrier, Leo Carrillo, Jane Farrar, J.Edward Bromberg, Hume Cronyn, Fritz Leiber. 95 min.

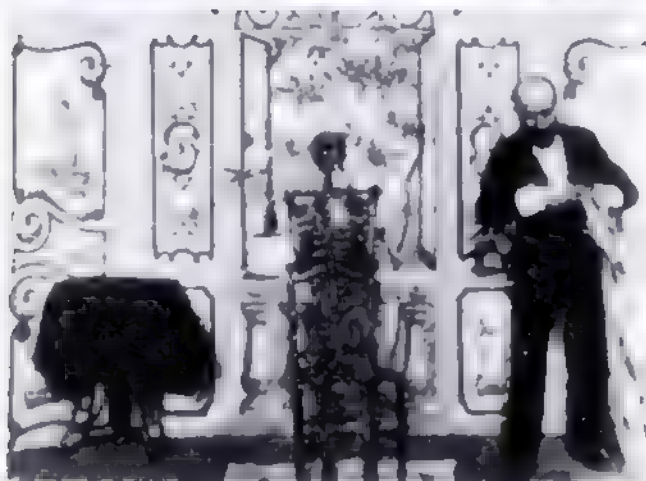
1962 *The Phantom of the Opera* Hammer Films (Gb). Reg: Terence Fisher. Prod: Anthony Hinds. Scen: John Elder. Fot: Arthur Grant (Technicolor PathA). Mus: Edwin Astley. Dir.art: Bernard Robinson, Don Mingaye. Trucco: Roy Ashton. Int: Herbert Lom (The Phantom), Heather Sears (Christine Charles), Thorley Walters (Lattimer), Edward de Souza (Harry Hunter), Michael Gough (Lord Ambrose d'Arcy), Ian Wilson (il nano), Martin Miller, John Harvey, Michael Ripper. 84 min.

1989 *The Phantom of the Opera* 21st Century (Usa). Reg: Dwight H. Little. Prod: Harry Alan Towers. Scen: Duke Sandefur. Fot: Peter Collister (New York), Elemer Ragalyi. Mus: Mi-sha Segal. Dir.art: Tivada Bertalan. Trucco: Kevin Yagher e John Buechler. Int: Robert Englund (Erik Destler, The Phantom), Jill Schoelen (Christine), Alex Hyde-White (Richard), Bill Nighy (Barton), Terence Harvey (Hawking), Stephanie Lawrence (Carlotta), Nathan Lewis, Molly Shannon, Peter Clapham. 89 min.

GEORGES MÉLIÈS
INVENTORE
DEL FANTASTICO



in collaborazione con Farina



GEORGES MÉLIÉS I N V E N T O R E D E L F A N T A S T I C O

di Alberto Farina

Lumiere, Melies, Pathe, Gaumont. E non Lumiere, Pathe, Gaumont, Melies. Per noi, che l'abbiamo imparata nelle storie del cinema, oggi la successione sembra ovvia; ma l'uomo che aveva inventato il Cinema spettacolo non ebbe la consolazione di vederla riconosciuta fino a pochi mesi prima di scoprire il cancro che in tre mesi se lo sarebbe divorato, nel 1938. Un destino di sfiorato oblio probabilmente inevitabile, dato che alla fantasia ed all'entusiasmo creativo di rado si accompagna una corrispondente capacità imprenditoriale. Privo della lungimiranza economica di Pathe e Gaumont, Melies era stato praticamente distrutto dal mutamento introdotto dal primo nel mercato del film, inventando il noleggio in luogo della vendita al metro della pellicola. Ed il tracollo era stato tale che dopo la Grande Guerra tanti si erano convinti che Melies fosse già morto...

La leggenda vuole che la sua famiglia discendesse da un'antichissima colonia greca; il nonno di Georges, Francois Melies, esercitava a Lavelanet il mestiere bimillenario di follatore di stoffe: rassofava cioè i tessuti con l'acqua. È probabile che il nome del paese dove abitava, un importante centro tessile, derivasse proprio da questa attività. Il figlio Louis fu forse il primo della famiglia ad abbandonare il luogo per stabilirsi a Parigi, dove fece rapidamente fortuna inventando un nuovo procedimento per cucire i gambaletti degli stivali. Quando nasce Georges, ultimo di tre fratelli, l'8 dicembre 1861, Louis era il proprietario di una industria di calzature di lusso che dava lavoro a centrocinquanta operai, ed aveva sposato Catherine Schueringh: figlia dell'ex calzaturiere della corona olandese stasferitosi a Parigi, una donna raffinata che aiutò il marito ad avviare la fabbrica e fece entrare la cultura nella famiglia.

Come ultimo nato, Georges può permettersi un'educazione più completa dei suoi fratelli, via via che l'azienda si ingrandisce. Al-

lievo di scuole prestigiose, sarà sempre molto orgoglioso della sua formazione letteraria, che gli permetterà di rispondere per le rime quando i «nuovi venuti del cinema» accuseranno i pionieri di non essere che dei grezzi sperimentatori illetterati. Durante la scuola, però, la sua occupazione preferita è di disegnare senza sosta, a volte seguendo la sua ispirazione, altre cimentandosi in caricature dei compagni e dei professori. Sembra che un giorno venisse pescato in flagrante dal suo professore di matematica di cui aveva appena schizzato un ritratto; ma invece di castigarlo, costui gli disse: «Se questo disegno fosse stato cattivo, l'avrei messa alla porta, Melies; ma lo trovo eccellente, e me lo tengo io!» Non tutti gli insegnanti si mostrano altrettanto lungimiranti, e le punizioni fioccano. Ma nonostante tutto, nel 1881 Melies termina con successo i suoi studi ed adempie ai suoi obblighi militari.

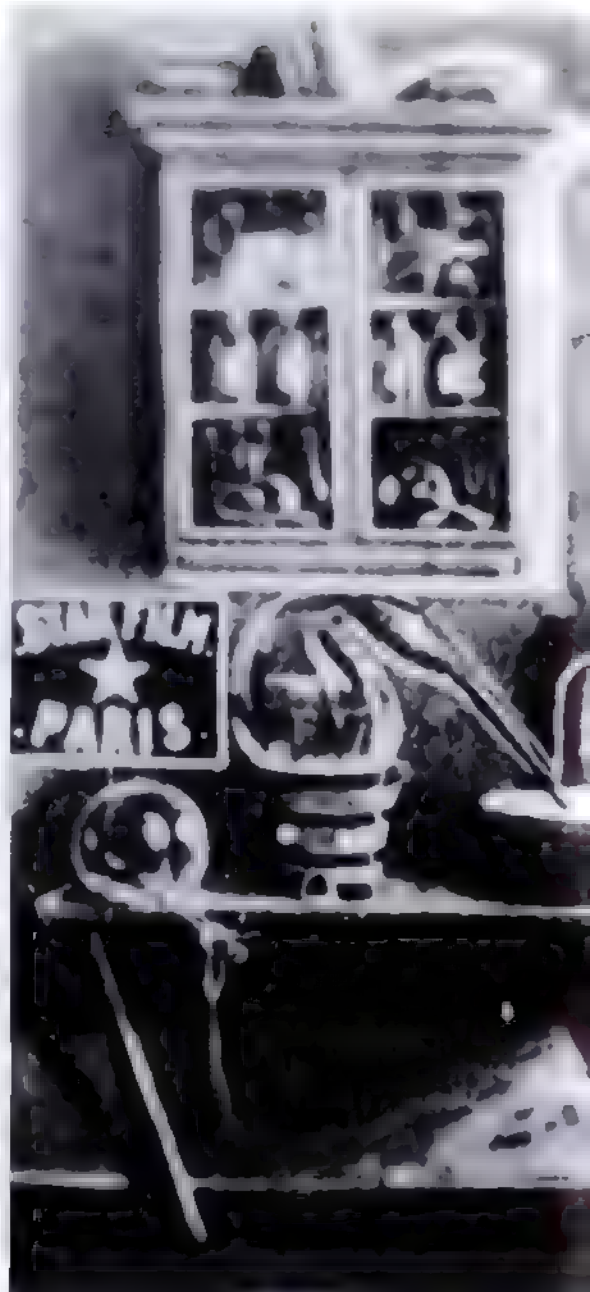
Venne quindi ostacolato in ogni modo dal padre nel suo desiderio di sviluppare la sua passione artistica. Nel 1884 Louis, che vorrebbe impiegarlo nella sua fabbrica, lo manda a Londra ospite di un suo amico che possiede un grande magazzino. La missione è di fare un po' di pratica commerciale ed imparare l'inglese; solo che la scarsa conoscenza della lingua porta il giovane Georges a frequentare assiduamente il teatro Egyptian Hall, le cui rappresentazioni non hanno bisogno di parole in quanto basate su giochi di illusionismo. È un colpo di fulmine che segnerà tutto il resto della sua vita: Melies studia la prestidigitazione e diviene un esperto. Tornato in Francia, deve rinunciare a frequentare le Belle Arti — il padre si oppone fermamente alla prospettiva di un figlio pittore — e si rassegna per un po' a lavorare nella fabbrica di scarpe. Si occupa soprattutto dei macchinari, e l'esperienza meccanica acquisita in questa attività si rivelerà fondamentale pochi anni dopo. Quando Louis abbandona l'attività, Georges decide di non entrare in società coi fratelli. Sposato già da tre anni con una ricca ragazza olandese (amica della famiglia di sua madre), lavora da qualche tempo come prestigiatore, e si diverte anche a costruire automi. È il 1888: con parte del ricavato dalla cessione della sua quota Georges Melies acquista il Teatro Robert-Houdin.

Fondato dal celebre orologiaio-illusionista Houdini nel 1845, il Teatro è la versione francese dell'Egyptian Hall. Ereditato dal figlio del Prestigiatore, Emile Robert, alla morte di questi era stato posto in vendita dalla vedova. Con l'acquisto del teatro, Melies inizia la sua carriera nello spettacolo inventando e realizzando personalmente una quantità di trucchi magici (ma raramente esibendosi





**SOPRA «L'INCORONAZIONE
DI EDOARDO VII» (1902)
A DESTRA «L'UOMO DELLA
TESTA DI GOMMA» (1902)**







come illusionista, solo quanto l'assenza di qualche artista lo rendeva necessario) e mettendo in scena spettacoli dal ritmo scatenato, zeppi di diavolerie ed effetti speciali. Alla fine di ogni rappresentazione, poi, seguono proiezioni di fotografie colorate a mano.

Forse è quest'ultimo particolare a valere a Melies, il 28 Dicembre 1895, un invito per la prima rappresentazione commerciale del Cinematographe appena inventato dai fratelli Lumiere. Nonostante quella prima serata sia ancora un insuccesso (solo 35 persone: ma in pochi giorni gli incassi sarebbero divenuti enormi), Melies cerca subito di farsi vendere dai Lumiere uno dei loro proiettori, giudicando il cinematografo un'attrazione sensazionale per il suo Teatro. Nonostante l'offerta di centomila franchi, i Lumiere rifiutano. Melies riesce allora ad acquistarne uno dell'inglese Robert W. Paul ed osservandone attentamente il funzionamento si costruisce la sua prima cinepresa e la brevetta autonomamente chiamandola Kinetograph. Quando inizierà la commercializzazione del «Cinematographe», tuttavia, Melies sarà lesto ad acquistare dai Lumiere una cinepresa meno rudimentale: i difetti del Kinetograph, infatti, ne frusteranno la produzione commerciale rendendo inutile il brevetto che il suo autore ha subito registrato.

Dopo aver proiettato al Teatro pellicole di Edison e di Paul, Melies comincia a realizzare lui stesso imitazioni di quelle dei Lumiere. In particolare spiccano, nella sua primissima produzione, una quantità, di Arrivi-di-treni-in-stazioni; modellati evidentemente su quell'«Arrivée d'un train ed gare» (1895) che nelle proiezioni dei fratelli terrorizzava gli spettatori, non preparati a vedere un mostro di metallo venir loro addosso dallo schermo.

Ma la ripresa pura e semplice di avvenimenti realistici non è il genere di spettacolo che possa soddisfare un uomo che ha dedicato la sua vita a stupire con la magia: ben presto gli interessi lo portano a cambiare campo. «Escamotage d'une Dame chez Robert-Houdin», del 1896, è considerato il primo film dell'orrore e forse la definizione è un pochino forzata. Certo è il primo caso in cui il trucco cinematografico viene usato per mostrare una magia. In «The Execution of Mary, Queen of Scots», dell'anno prima, Edison si era servito della tecnica di fermare la cinepresa e riprendere a girare per sostituire ad un'attrice un manichino da decapitare; per mostrare, cioè, attraverso l'effetto speciale, una scena tutto sommato realistica e plausibile (che poi l'effetto non fosse pienamente riuscito, dato che alcuni attori si erano spostati durante la sostituzione, è un altro discorso). Melies invece usò lo stesso sistema per trasformare

una donna in scheletro e viceversa, inaugurando così una lunga serie di film fantastici che lo avrebbero portato ad esplorare il mezzo scoprendo effetti ingegnosi ed assolutamente nuovi.

In «L'homme à la tête a caoutchouc» (1902), ad esempio, si vede Melies avvicinarsi ad un tavolo, togliersi la testa ed appoggiarvela, per mettersene quindi un'altra uguale. Dopo un breve dialoghetto con la testa sul tavolo — per dimostrare che entrambe le teste sono vive — Melies inserisce in essa un tubo di gomma e comincia a gonfiarla: la testa, che continua ad essere viva, si ingrandisce per rimpicciolire se Melies smette di gonfiare, finché ad un certo punto esplode tra fiamme e fumo. La testa sul tavolo, ovviamente, era una sovrimpressione su fondo nero; per ottenere l'effetto del gonfiaggio, Melies si chiudeva in una cassa nera come quella dei bagni a vapore, di modo che solo la testa poteva essere fotografata. La cassa era montata sui binari che permettevano di spostarla avanti e indietro rispetto alla macchina da presa, cosicché l'immagine potesse ingrandirsi o diminuire. E poiché il collo doveva coincidere sempre con il piano del tavolo, le rotaie avevano una pendenza perfettamente calibrata per scendere o salire esattamente del necessario. Inoltre, alcuni segni di gesso sul pavimento aiutavano un assistente a regolare la messa a fuoco via via che la distanza dal soggetto cambiava.

Nonostante l'ingegnosità di queste trovate, tuttavia, questi primi lavori restano ancora nei limiti della rappresentazione del prestidigitatore. Anche se ormai i trucchi sono praticamente tutto fotografici, la situazione descritta resta sempre teatrale, con l'illusionista che si rivolge agli spettatori e fa il suo numero dichiaratamente a loro beneficio. Ma Melies differenzia la produzione cominciando a realizzare in studio ricostruzioni di avvenimenti storici. Tra i generi più apprezzati dal pubblico i filmati di attualità avevano una posizione di privilegio. La nascita del cinema aveva fatto infatti vagheggiare progetti di archivi audiovisuali degli avvenimenti storici la cui autenticità non avrebbe potuto essere messa in dubbio da nessuno. Se la prima caratteristica della fotografia infatti era l'oggettività, a maggior ragione il vero sarebbe stato l'oggetto primo della fotografia animata, cioè del cinema: impossibile manipolare uno per uno migliaia di fotogrammi

Ma da più parti nel mondo ci si stava accorgendo che in realtà non era certo il realismo che piaceva agli spettatori. Vi fu chi gridò allo scandalo, accusando gli autori di svilire a screditare il nuovo mezzo: ma le «Attualità ricostruite» divennero subito realtà, mescolandosi spesso a filmati autentici. Per Melies fonte di ispirazio-



UP TO THE MOON -

ne fu all'inizio la guerra tra Grecia e Turchia nel 1897, che diede lo spunto per alcune riprese contraffatte di combattimenti ed esecuzioni. Ma già nel 1898 si vedranno scene più spettacolari come collisioni navali di modellini, naufragi e riprese sottomarine realizzate ponendo un acquario davanti alla macchina da presa.

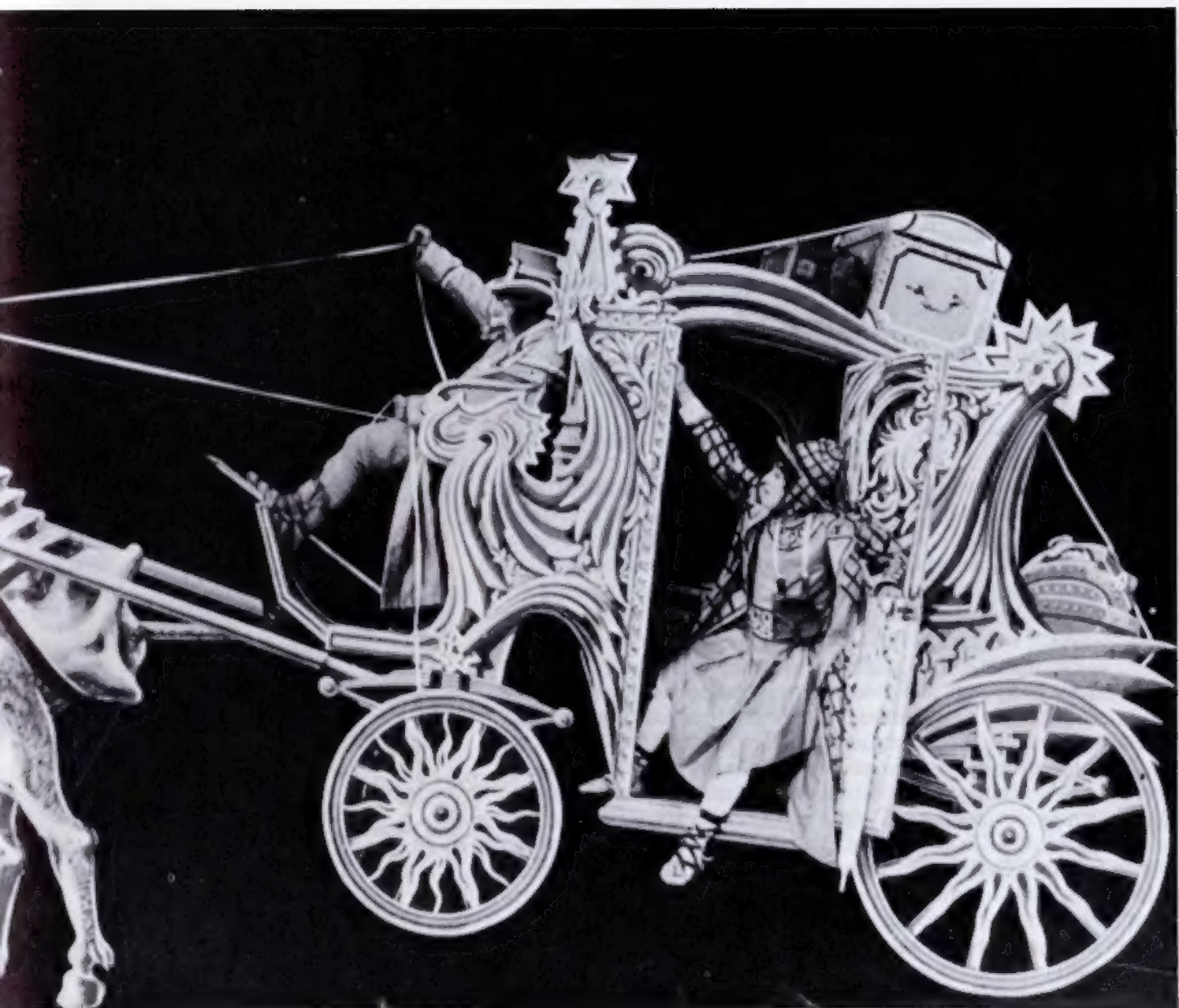
Proiettati abitualmente al Robert-Houdin (sia pure, almeno all'inizio, con un riscontro abbastanza tiepido da parte degli spettatori) questi film erano destinati soprattutto al circuito delle fiere. Le copie venivano cioè vendute ad esercenti ambulanti che portavano proiettori, pizze e schermi di paese in paese.

Parallelamente si devono ricordare opere in cui la realtà era dichiaratamente ricostruita con attori. «L'affaire Dreyfus», del 1899, costituisce il primo lungometraggio di Melies; mentre «Le couronnement du Roi Edouard VII» (1902) è rimasto celebre per essere stato realizzato prima ancora che l'incoronazione avesse effettivamente luogo. Per questo film, reso «necessario» dalla proibizione di riprendere veramente la scena, tutta la scenografia dell'abbazia di Westminster fu ricostruita appositamente; il sovrano fu interpretato dall'impiegato di una lavanderia: ma sembra che il vero Edoardo rimanesse molto ammirato dal risultato.

Contemporaneamente alla inaugurazione di questi fortunati filoni, Melies ha anche messo su quello che, se non è stato il primissimo studio cinematografico (esisteva già il «Black Maria» di Edison, negli Stati Uniti), è certo stato quello che ha fornito il modello per i successivi teatri di posa. Costruito per proteggere le troupes dai capricci atmosferici, è ispirato dalla fabbrica di scarpe del padre; assomiglia ad una serra, con grandi vetrate che fanno entrare la luce ma che si possono all'occasione coprire con dei teli neri. Con un sistema di corde e contrappesi una sola persona può all'occorrenza coprire o scoprire tutti i vetri contemporaneamente. Completato nel 1897, è il primo studio ad essere attrezzato esclusivamente in funzione della realizzazione di film. Fin dall'inizio, inoltre, vi si cominciano a fare esperimenti per girare con la luce artificiale.

Con l'inizio del nuovo secolo, gradualmente, la cinematografia di Melies subisce una svolta con l'applicazione ai soggetti fantastici e fiabeschi che l'autore aveva già sfruttato teatralmente. «Cendrillon» (Cenerentola, 1899), «Le Petit Chaperon Rouge» (Cappuccetto Rosso, 1901) e «Barbebleue» dello stesso anno preludono al celeberrimo «Voyage dans la Lune» (Viaggio sulla Luna, 1902) che segna ad un tempo il trionfo ed i primi presagi della sconfitta. Il successo straordinario del film, che inaugura il primo cinematografo

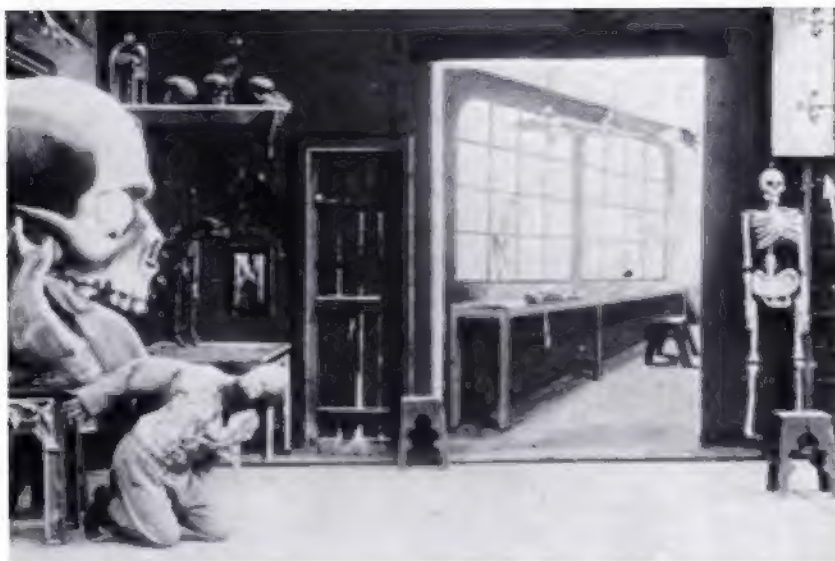




«stabile» di Los Angeles, propone il problema dello sfruttamento all'estero, che Melies non aveva previsto. Controtipato abusivamente dai concorrenti americani, «Le Voyage dans la lune» lo convince ad aprire una succursale e dei laboratori a New York per ottenere la protezione del copyright; la direzione è affidata al fratello Gaston. Anche se è soprattutto grazie alle copie americane se oggi molti film ci sono pervenuti, sarà tuttavia proprio dalla gestione di Gaston che nel 1910 arriverà un colpo mortale all'azienda con la costosissima produzione di un documentario, autentico questa volta, girato intorno al mondo.

Nel frattempo, però, gli affari vanno a gonfie vele. Le fiabe si succedono: il 1902 è anche l'anno di «Les Voyages de Gulliver» e «Les Aventures de Robinson Crusoe»; nel 1903 è la volta, tra gli altri, di «Le Royaume des Fees» (Il regno delle fate) e «Les Mousquetaires de la Reine» (I moschettieri della regina). Per interpretare queste pellicole, Melies impiega, per lo più attori non professionisti: il personale del suo teatro, amici, parenti e membri della servitù. Gli attori di teatro, infatti, disdegnano di recitare per la cinepresa. E quando le prospettive di guadagno cominciano ad attrarli, si devono rendere conto della necessità di dimenticare tutto ciò che hanno appreso. Come dice Melies stesso: «Abituati a porre tutta l'attenzione nella pronuncia, non utilizzano il gesto che come accessorio della parola; ma nel cinematografo la parola non vale niente, mentre il gesto è tutto».

Ma lo sviluppo rapidissimo del cinema avvia la decadenza di colui che più di ogni altro ne ha finora esplorato le potenzialità. Abbiamo accennato prima alla invenzione, da parte di Pathe, della locazione delle pellicole: un mutamento a cui l'organizzazione di Melies non è preparata e a cui non sa o non vuole adeguarsi. In America, intanto, la concorrenza comincia ad orientarsi verso un maggior realismo, girando all'aperto; lui invece resta chiuso nel suo studio, tra le sue ricchissime ma ormai posticce scenografie, per non dover rinunciare alle sue fiabe ed alle sue invenzioni. Il protezionismo ferreo degli Stati Uniti, unito all'insuccesso del documentario di Gaston segna il suo tracollo finanziario obbligandolo a legarsi a Pathe con un contratto di produzione e distribuzione; sotto queste condizioni, che prevedono tra l'altro un'ipoteca sul suo studio, Melies gira ancora qualche pellicola ripetendo ormai stancamente le sue vecchie idee. Tra queste, una delle prime versioni del «Barone di Munchausen», sorta di summa di tutta la sua opera, e «A la conquete du Pole». Ma, complice la presenza nei quadri della Pa-



the di un regista invidioso, la distribuzione di questi film si risolve in un fiasco. Uno studio di Melies viene confiscato e perduto nonostante un lungo processo e la sua produzione si arresta per sempre.

È il 1913. Un anno dopo il Teatro Robert-Houdini — divenuto un cinema in cui gli spettacoli di illusionismo si tenevano solo più la domenica — veniva chiuso. Melies ripiega ancora sul teatro, utilizzando a tal fine lo studio che gli è rimasto. Dal 1915 al 1923 al nuovo «Theatre des Varietes Artistiques» si mettono in scena opere, operette, drammi e spettacoli di varietà. Nel 1923 però un creditore, ottiene dal Tribunale un ordine di vendita anche per il Teatro. In un impeto di sconforto e di rabbia Melies brucia la maggior parte delle sue pellicole mentre tutto il materiale di scena usato negli ultimi vent'anni, viene disperso. Vedovo già dal 1913, nel '25 sposa in seconde nozze un'ex attrice della sua troupe e la coppia si riduce a gestire un piccolo chiosco di caramelle e giocattoli nella Gare du Nord di Parigi. Ritrovato qui nel 1928 da Leon Druhot, Georges Melies otterrà finalmente gli onori meritati ed un appartamento dignitoso.

Morirà il 21 gennaio 1938, senza mai aver avuto l'occasione di tornare al cinema, se non in qualche filmetto pubblicitario, e solo come attore. In un libretto a lui dedicato la nipote Madeleine Malthete-Melies (autrice anche di una sua biografia) scrive: «Fu l'unico dei produttori della primissima infanzia del cinema a non aver fatto fortuna. Ma fece ciò che dettava la sua immaginazione».

COMUNE DI ROMA
ASSESSORATO ALLA
CULTURA

con il patrocinio del
MINISTERO TURISMO E SPETTACOLO